



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사학위논문

여민락 가야금선율 변천연구

－ 『금합자보』 이후 현재까지－

2018년 2월

서울대학교 대학원

음악과 국악기악전공

안 나 래

여민락 가야금선율 변천연구

－ 『금합자보』 이후 현재까지－

지도교수 김 우 진

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함
2017년 12월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
안 나 래

안나래의 음악박사 학위논문을 인준함
2018년 1월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국 문 초 록

여민락은 조선 초기에 용비어천가를 가사로 하여 창작된 대표적인 궁중음악으로 조선 후기에 민간에서도 활발히 연주되며 여러 고악보에 수록되어 있다. 세종 대왕시절 한 곡이었던 여민락은 현재는 네 곡으로 분화되었고 곡의 외형이 달라진 것만큼 선율적인 면에서도 변화가 있어왔다.

본 논문은 여민락이 수록되어 있는 고악보를 분석하고 고악보의 거문고 선율을 가야금보로 변환하여 그에 따른 여민락의 선율 변천과정을 통시적인 관점에서 고찰한 연구이다. 여민락의 음악적 특징을 알아보기 위해 출현음수 및 음역과 속도의 상관관계를 살펴보고 여민락 선율의 변천을 선율확대기와 선율변형 및 고정화기로 나누어 여민락이 시기별로 어떠한 특징을 갖고 있는지를 알아보았다. 여민락의 거문고 고악보를 토대로 가야금선율을 재구성한 방법과 여민락 선율의 변천에 대한 연구를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 고악보의 거문고선율을 가야금선율로 재구성하기 위한 방법을 찾기 위하여 현행거문고와 가야금선율을 비교하여 변환기준을 세웠다. 가야금의 음역을 고려하여 거문고 고악보의 선율을 한옥타브 올려서 변환하였는데, 가야금으로 연주가 불가능한 음역의 선율은 한옥타브를 더 올려서 변환하였다. 또한 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’, ‘싸랭’ 등의 옥타브주법은 그대로 사용하고, ‘흥’은 이전음의 옥타브 아래음으로 변환하되 가야금의 조현상 옥타브 아래음이 없는 경우에는 가장 낮은 음인 横으로 대체하였다. ‘청’은 이전음과 동일음으로, ‘청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음’으로, ‘청-청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음’으로 역보하였다.

둘째, 여민락의 출현음수와 옥타브주법의 횟수를 분석하여 제1장(20박장단)과 제4장(10박장단)의 속도의 이동(異同) 관계를 알아보았다. 출현음수의 증가는 선율의 확대를 거쳐 음악의 속도가 점차 느려지게 되는 변화를 갖게 되는 것으로 해석할 수 있다. 『금합자보』의 제1장과 제4장 모두 『신증금보』로 전해지면서 출현음수가

늘어나 1차적으로 느려졌고, 이후 『신증금보』에 비해 『삼죽금보』 제1장의 출현음수가 늘어나면서 2차 느려짐이 발생했을 것으로 추정된다. 제4장의 경우는 출현음수의 증가폭이 미미하여 비슷한 속도로 연주되었다는 것을 알 수 있다.

동일악보 내에서의 출현음수 및 옥타브주법의 횟수와 속도의 관계를 연관지어 살펴보았다. 『금합자보』와 『신증금보』시대에는 각각 제1장과 제4장의 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 비슷하여 악곡내에서 동일한 속도로 연주되었을 것으로 추정하였다. 『삼죽금보』는 제1장의 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 제4장보다 많이 나타난다는 점에서 제1장의 속도가 더 느려졌을 것으로 추정하였다. 그러므로 『삼죽금보』시대에 제1장은 느리게 연주되었고, 제4장은 제1장보다 빠르게 연주되었으며, 이러한 속도의 변화가 현재까지 지속되고 있다고 추정해 볼 수 있다.

가야금 음역의 변화를 성악곡과 기악곡으로 연관지어 살펴보았다. 제1장과 제4장 모두 『금합자보』시대에 한옥타브 반 정도의 음역대를 보이다가 후대로 올수록 두옥타브 반에 이르는 넓은 음역대를 갖게 된다. 넓은 음역대는 가야금의 12현을 모두 사용하는 것으로 성악곡이 기악곡화되면서 생겨난 특징이다. 이러한 음역 확대양상은 음악사적 발전과정에서 생성된 특징이라고 볼 수 있다.

셋째, 『금합자보』부터 『현행가야금보』까지의 선율을 비교·분석하여 제1장(20박장단)과 제4장(10박장단)의 변천과정을 알아보았다. 제1장은 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』를 거치며 여러 가지 방식으로 음이 추가되어 복잡한 선율로 확대되었다고 해석할 수 있다. 이후 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』로 전승되면서 선율의 변형형태가 많이 나타나고, 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 선율의 변화 없이 유지되는 모습을 보이고 있다.

제4장은 『금합자보』에서 『신증금보』, 『삼죽금보』를 거치며 음이 추가되어 선율이 확대되었고, 『삼죽금보』에서 『철현금보』로 전승되는 과정에서는 선율의 변형형태가 가장 많이 나타났다. 이후 『철현금보』에서 『학포금보』, 『방산한씨금보』로 전승되면서 변화없이 선율이 유지되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 선율의 동일, 변형, 생략형태가 비등한 비율로 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 동일형태가 가장 많이 나타나 『아악부가야금보』의 선율이 유지되고 있음을 알 수 있다.

이를 종합하여 살펴보면 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 늘어나면서 속도도 함께 느려져 음악적 변화가 일어나게 되었고, 성악곡시절의 음역보다 기악화된 이후의 음역이 넓어져 가야금의 음역을 모두 사용하는 음역확대현상이 나타나게 되었다.

『금합자보』와 『신증금보』시절에 단순했던 선율이 동음반복과 새로운 음이 추가 되는 현상들을 거쳐 선율이 확대되고, 이후 후대로 갈수록 음이 변형되거나 생략 되는 등의 변화를 거쳐 현재의 모습으로 유지되고 있음을 알 수 있다.

여민락 20박장단(제1장)은 선율이 고정되기까지 오랜 시간이 소요되어 비교적 근래에 와서 선율이 고정되는 현상이 나타나기 시작했고, 선율이 고정되기 이전에 속도와 선율의 변화가 많이 있었다는 것을 알 수 있다. 그에 반해 여민락 10박장단(제4장)은 20박장단에 비해 선율이 일찍 고정되어 속도가 미리 정해진 채 유지되었고 선율의 변화도 적은 편이었음을 알 수 있다.

전통음악의 선율 변천과정에 대한 연구는 전통음악의 계승과 발전을 위해 필요한 일이라고 생각된다. 특히 고악보에 대한 연구는 당시 음악의 양식과 악곡의 변천과정을 알아보는 데 매우 중요한 일이다. 여민락의 역사적 가치를 생각했을 때 여민락이 담긴 고악보를 해독하고 그에 따른 선율을 비교 분석하는 일은 의미 있는 일일 것이다. 또한 여민락의 시대별 가야금선율의 흐름을 알아보는 것은 음악의 역사를 거슬러보는 계기가 되고 복원연주에 대한 단초를 제시할 수 있을 것이라 생각된다. 본 논문을 통한 여민락의 가야금 선율에 관한 연구가 고악보연구의 하나의 방법론이 되기를 기대해본다.

주요어 : 여민락, 고악보, 가야금, 연주속도, 선율변화

학 번 : 2011-30522

목 차

I. 서 론	1
1. 문제제기 및 연구목적	1
2. 선행연구의 검토	2
3. 연구의 범위 및 방법	6
가. 연구범위	6
나. 연구방법	8
II. 거문고 고악보선율의 가야금선율 변환	18
1. 음역	18
2. 옥타브주법	20
가. ‘슬기둥’ 주법과 ‘쌀갱’ 주법	20
나. ‘싸랭’ 주법	23
다. ‘흥’ 주법	26
3. 淸주법	33
가. 단청	33
나. 복청	36
4. 소결론	40
III. 여민락의 속도와 음역	42
1. 속도의 변화	42
가. 출현음수와 속도	42
나. 옥타브주법과 속도	70
2. 음역의 변화	97
가. 성악곡의 음역	97
나. 기악곡의 음역	105
3. 소결론	111

IV. 여민락 선율의 변천	114
1. 선율확대기	114
가. 20박장단의 선율변화	114
나. 10박장단의 선율변화	168
2. 선율변형 및 고정화기	198
가. 20박장단의 선율변화	198
나. 10박장단의 선율변화	245
3. 소결론	289
 V. 결 론	 293
 참고문헌	 296
부록악보	300
ABSTRACT	318

표 목차

<표 1> 분석대상 악보와 연대표	8
<표 2> 『금합자보』의 역보방법	10
<표 3> 『신증금보』의 역보방법	11
<표 4> 『한금신보』의 역보방법	12
<표 5> 『삼죽금보』의 역보방법	12
<표 6> 『칠현금보』의 역보방법	13
<표 7> 『학포금보』의 역보방법	14
<표 8> 『방산한씨금보』의 역보방법	16
<표 9> 『아악부가야금보』의 역보방법	16
<표 10> 거문고 현행여민락의 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’ 출현횟수와 위치	22
<표 11> 가야금 현행여민락의 ‘슬기둥’ 출현횟수와 위치	23
<표 12> 거문고 현행여민락의 ‘싸랭’ 출현횟수와 위치	24
<표 13> 가야금 현행여민락의 ‘싸랭’ 출현횟수와 위치	25
<표 14> 현행여민락의 거문고와 가야금의 옥타브주법 비교	26
<표 15> 거문고 현행여민락의 ‘흥’ 출현횟수와 위치	27
<표 16> 가야금 현행여민락의 옥타브주법 출현횟수와 위치	28
<표 17> 현행거문고의 ‘흥’과 가야금의 관계	32
<표 18> 현행거문고의 ‘청’과 가야금의 관계	39
<표 19> 『금합자보』 제1장의 출현음수	43
<표 20> 『신증금보』 제1장의 출현음수	44
<표 21> 『한금신보』 제1장의 출현음수	46
<표 22> 『삼죽금보』 제1장의 출현음수	47
<표 23> 『방산한씨금보』 제1장의 출현음수	49
<표 24> 『아악부가야금보』 제1장의 출현음수	50
<표 25> 『현행가야금보』 제1장의 출현음수	52
<표 26> 여민락 제1장의 출현음수와 속도	54
<표 27> 『금합자보』 제4장의 출현음수	55
<표 28> 『신증금보』 제4장의 출현음수	56
<표 29> 『삼죽금보』 제4장의 출현음수	58

<표 30> 『칠현금보』 제4장의 출현음수	59
<표 31> 『학포금보』 제4장의 출현음수	61
<표 32> 『방산한씨금보』 제4장의 출현음수	62
<표 33> 『아악부가야금보』 제4장의 출현음수	64
<표 34> 『현행가야금보』 제4장의 출현음수	65
<표 35> 여민락 제4장의 출현음수와 속도	68
<표 36> 동일악보내의 출현음수와 속도	69
<표 37> 『금합자보』 제1장의 옥타브주법 횟수	71
<표 38> 『신증금보』 제1장의 옥타브주법 횟수	72
<표 39> 『한금신보』 제1장의 옥타브주법 횟수	74
<표 40> 『삼죽금보』 제1장의 옥타브주법 횟수	76
<표 41> 『방산한씨금보』 제1장의 옥타브주법 횟수	78
<표 42> 『아악부가야금보』 제1장의 옥타브주법 횟수	80
<표 43> 『현행가야금보』 제1장의 옥타브주법 횟수	82
<표 44> 『금합자보』 제4장의 옥타브주법 횟수	84
<표 45> 『신증금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	85
<표 46> 『삼죽금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	86
<표 47> 『칠현금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	88
<표 48> 『학포금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	89
<표 49> 『방산한씨금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	90
<표 50> 『아악부가야금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	92
<표 51> 『현행가야금보』 제4장의 옥타브주법 횟수	93
<표 52> 여민락의 옥타브주법과 횟수	95
<표 53> 『악학궤범』 팔조의 조현법	97
<표 54> 『금합자보』의 출현음과 음역대	98
<표 55> 『악학궤범』 가야금조현과 『금합자보』 여민락의 음역 비교	99
<표 56> 『신증금보』의 출현음과 음역대	100
<표 57> 『한금신보』의 출현음과 음역대	101
<표 58> 『삼죽금보』의 출현음과 음역대	102
<표 59> 『칠현금보』의 출현음과 음역대	103
<표 60> 『학포금보』의 출현음과 음역대	104
<표 61> 성악곡의 음역대	105
<표 62> 『방산한씨금보』의 출현음과 음역대	106
<표 63> 『방산한씨금보』의 가야금조현과 여민락 음역	107

<표 64> 『아악부가야금보』의 출현음과 음역대	108
<표 65> 『현행가야금보』의 출현음과 음역대	109
<표 66> 기악곡의 음역대	109
<표 67> 여민락의 음역대	111
<표 68> 19세기 전반까지 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)	168
<표 69> 19세기 전반까지 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)	197
<표 70> 19세기 후반이후 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)	244
<표 71> 19세기 후반이후 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)	288
<표 72> 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)	289
<표 73> 여민락 20박장단의 선율변천과정	290
<표 74> 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)	290
<표 75> 여민락 10박장단의 선율변천과정	291

악보 목차

<악보 1> 현행거문고와 현행가야금의 옥타브차이(제3장 제2각)	19
<악보 2> 가야금으로 변환시 어색한 주법(『신증금보』 제1장 제29각)	19
<악보 3> 黃의 동음으로 사용된 ‘홍’(제1장 제20각)	28
<악보 4> 仲의 동음으로 사용된 ‘홍’(제2장 제11각)	29
<악보 5> 南의 동음으로 사용된 ‘홍’(제1장 제22각)	29
<악보 6> 伏의 동음으로 사용된 ‘홍’(제4장 제7각)	30
<악보 7> 黃으로 사용된 ‘홍’(제7장 제11각)	30
<악보 8> ‘청’이 동음으로 나타나는 경우(제2장 제13각)	34
<악보 9> ‘청’이 侏으로 나타나는 경우(제1장 제31각)	34
<악보 10> ‘청’이 ‘太-林’으로 나타나는 경우(제2장 제31각)	35
<악보 11> ‘청’이 ‘南林-潢’으로 나타나는 경우(제2장 제14각)	35
<악보 12> ‘청’이 생략되어 나타나는 경우(제3장 제30각)	36
<악보 13> ‘청’이 黃으로 나타나는 경우(제4장 제12각)	36
<악보 14> 20박장단의 ‘청-청-청’의 동음형태(제1장 제5각)	37
<악보 15> 20박장단 ‘청-청-청’의 한음아래형태(제1장 제13각)	37
<악보 16> 10박장단 ‘청-청-청’의 동음형태(제5장 제13각)	38
<악보 17> 『금합자보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제1각)	43
<악보 18> 『금합자보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제4각)	44
<악보 19> 『신증금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)	45
<악보 20> 『신증금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제10각)	45
<악보 21> 『한금신보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제22각)	46
<악보 22> 『한금신보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)	47
<악보 23> 『삼죽금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제4각)	48
<악보 24> 『삼죽금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제19각)	48
<악보 25> 『방산한씨금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제3각)	49
<악보 26> 『방산한씨금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)	50
<악보 27> 『아악부가야금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)	51
<악보 28> 『아악부가야금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)	51
<악보 29> 『현행가야금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)	52

<악보 30> 『현행가야금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제8각)	53
<악보 31> 『금합자보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제3각)	56
<악보 32> 『금합자보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)	56
<악보 33> 『신증금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제13각)	57
<악보 34> 『신증금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제16각)	57
<악보 35> 『삼죽금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제1각)	58
<악보 36> 『삼죽금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)	59
<악보 37> 『칠현금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제6각)	60
<악보 38> 『칠현금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)	60
<악보 39> 『학포금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제7각)	61
<악보 40> 『학포금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)	62
<악보 41> 『방산한씨금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제6각)	63
<악보 42> 『방산한씨금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)	63
<악보 43> 『아악부가야금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제1각)	64
<악보 44> 『아악부가야금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)	65
<악보 45> 『현행가야금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제7각)	66
<악보 46> 『현행가야금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제17각)	66
<악보 47> 『금합자보』 제1장의 최소 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제5각)	71
<악보 48> 『금합자보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제4각)	71
<악보 49> 『신증금보』 제1장의 최소 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제2각)	72
<악보 50> 『신증금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제1각)	73
<악보 51> 『한금신보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제5각)	74
<악보 52> 『한금신보』 제1장의 ‘흥’(제1장 제9각)	75
<악보 53> 『삼죽금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제3각)	76
<악보 54> 『삼죽금보』 제1장의 ‘흥’(제1장 제11각)	77
<악보 55> 『방산한씨금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제17각)	78
<악보 56> 『방산한씨금보』의 ‘흥’주법(제1장 제11각)	79
<악보 57> 『아악부가야금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제7각)	80
<악보 58> 『아악부가야금보』의 ‘흥’주법(제1장 제7각)	81
<악보 59> 『현행가야금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제12각)	82
<악보 60> 『현행가야금보』의 ‘흥’주법(제1장 제7각)	83
<악보 61> 『칠현금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘흥’(4장 1각)	88
<악보 62> 『방산한씨금보』 제4장의 ‘쌀갱’(제4장 제6각)	91
<악보 63> 『방산한씨금보』 제4장의 ‘흥’(제4장 제13각)	91

<악보 64> 『아악부가야금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘흥’(제4장 제19각)	92
<악보 65> 『현행가야금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘흥’ (제4장 제11각)	94
<악보 66> 『금합자보』 제1장의 최저음(제1장 제14각)	98
<악보 67> 『금합자보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)	98
<악보 68> 『신증금보』 제1장의 최저음 (제1장 제27각)	99
<악보 69> 『신증금보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)	100
<악보 70> 『한금신보』 제1장의 최저음(제1장 제9각)	100
<악보 71> 『한금신보』 제1장의 최고음(제1장 제6각)	101
<악보 72> 『삼죽금보』 제1장의 최고음(제1장 제7각)	101
<악보 73> 『삼죽금보』 제4장의 최저음(제4장 제5각)	102
<악보 74> 『칠현금보』 제4장의 최저음과 최고음(제4장 제5-6각)	103
<악보 75> 『학포금보』 제4장의 최저음(제4장 제9각)	103
<악보 76> 『학포금보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)	104
<악보 77> 『방산한씨금보』 제1장의 최저음(제1장 제2각)	106
<악보 78> 『방산한씨금보』 제4장의 최고음(제4장 제18각)	106
<악보 79> 『아악부가야금보』 제1장의 최저음(제1장 제4각)	107
<악보 80> 『아악부가야금보』 제4장의 최고음(제4장 제4각)	108
<악보 81> 19세기 전반까지 제1장 제1각의 선율비교	115
<악보 82> 19세기 전반까지 제1장 제2각의 선율비교	116
<악보 83> 19세기 전반까지 제1장 제3각의 선율비교	118
<악보 84> 19세기 전반까지 제1장 제4각의 선율비교	120
<악보 85> 19세기 전반까지 제1장 제5각의 선율비교	122
<악보 86> 19세기 전반까지 제1장 제6각의 선율비교	124
<악보 87> 19세기 전반까지 제1장 제7각의 선율비교	125
<악보 88> 19세기 전반까지 제1장 제8각의 선율비교	127
<악보 89> 19세기 전반까지 제1장 제9각의 선율비교	129
<악보 90> 19세기 전반까지 제1장 제10각의 선율비교	131
<악보 91> 19세기 전반까지 제1장 제11각의 선율비교	132
<악보 92> 19세기 전반까지 제1장 제12각의 선율비교	134
<악보 93> 19세기 전반까지 제1장 제13각의 선율비교	136
<악보 94> 19세기 전반까지 제1장 제14각의 선율비교	137
<악보 95> 19세기 전반까지 제1장 제15각의 선율비교	139
<악보 96> 19세기 전반까지 제1장 제16각의 선율비교	141
<악보 97> 19세기 전반까지 제1장 제17각의 선율비교	142

<악보 98> 19세기 전반까지 제1장 제18각의 선율비교	144
<악보 99> 19세기 전반까지 제1장 제19각의 선율비교	146
<악보 100> 19세기 전반까지 제1장 제20각의 선율비교	148
<악보 101> 19세기 전반까지 제1장 제21각의 선율비교	149
<악보 102> 19세기 전반까지 제1장 제22각의 선율비교	151
<악보 103> 19세기 전반까지 제1장 제23각의 선율비교	152
<악보 104> 19세기 전반까지 제1장 제24각의 선율비교	154
<악보 105> 19세기 전반까지 제1장 제25각의 선율비교	156
<악보 106> 19세기 전반까지 제1장 제26각의 선율비교	157
<악보 107> 19세기 전반까지 제1장 제27각의 선율비교	159
<악보 108> 19세기 전반까지 제1장 제28각의 선율비교	160
<악보 109> 19세기 전반까지 제1장 제29각의 선율비교	162
<악보 110> 19세기 전반까지 제1장 제30각의 선율비교	163
<악보 111> 19세기 전반까지 제1장 제31각의 선율비교	165
<악보 112> 19세기 전반까지 제1장 제32각의 선율비교	166
<악보 113> 19세기 전반까지 제4장 제1-2각의 선율비교	169
<악보 114> 19세기 전반까지 제4장 제3-4각의 선율비교	171
<악보 115> 19세기 전반까지 제4장 제5-6각의 선율비교	173
<악보 116> 19세기 전반까지 제4장 제7-8각의 선율비교	175
<악보 117> 19세기 전반까지 제4장 제9-10각의 선율비교	177
<악보 118> 19세기 전반까지 제4장 제11-12각의 선율비교	178
<악보 119> 19세기 전반까지 제4장 제13-14각의 선율비교	180
<악보 120> 19세기 전반까지 제4장 제15-16각의 선율비교	182
<악보 121> 19세기 전반까지 제4장 제17-18각의 선율비교	184
<악보 122> 19세기 전반까지 제4장 제19-20각의 선율비교	185
<악보 123> 19세기 전반까지 제4장 제21-22각의 선율비교	187
<악보 124> 19세기 전반까지 제4장 제23-24각의 선율비교	189
<악보 125> 19세기 전반까지 제4장 제25-26각의 선율비교	191
<악보 126> 19세기 전반까지 제4장 제27-28각의 선율비교	191
<악보 127> 19세기 전반까지 제4장 제29-30각의 선율비교	193
<악보 128> 19세기 전반까지 제4장 제31-32각의 선율비교	195
<악보 129> 19세기 후반이후 제1장 제1각의 선율비교	198
<악보 130> 19세기 후반이후 제1장 제2각의 선율비교	200
<악보 131> 19세기 후반이후 제1장 제3각의 선율비교	201

<악보 132> 19세기 후반이후 제1장 제4각의 선율비교	203
<악보 133> 19세기 후반이후 제1장 제5각의 선율비교	204
<악보 134> 19세기 후반이후 제1장 제6각의 선율비교	206
<악보 135> 19세기 후반이후 제1장 제7각의 선율비교	207
<악보 136> 19세기 후반이후 제1장 제8각의 선율비교	209
<악보 137> 19세기 후반이후 제1장 제9각의 선율비교	210
<악보 138> 19세기 후반이후 제1장 제10각의 선율비교	211
<악보 139> 19세기 후반이후 제1장 제11각의 선율비교	213
<악보 140> 19세기 후반이후 제1장 제12각의 선율비교	214
<악보 141> 19세기 후반이후 제1장 제13각의 선율비교	216
<악보 142> 19세기 후반이후 제1장 제14각의 선율비교	217
<악보 143> 19세기 후반이후 제1장 제15각의 선율비교	218
<악보 144> 19세기 후반이후 제1장 제16각의 선율비교	220
<악보 145> 19세기 후반이후 제1장 제17각의 선율비교	221
<악보 146> 19세기 후반이후 제1장 제18각의 선율비교	223
<악보 147> 19세기 후반이후 제1장 제19각의 선율비교	224
<악보 148> 19세기 후반이후 제1장 제20각의 선율비교	226
<악보 149> 19세기 후반이후 제1장 제21각의 선율비교	227
<악보 150> 19세기 후반이후 제1장 제22각의 선율비교	228
<악보 151> 19세기 후반이후 제1장 제23각의 선율비교	229
<악보 152> 19세기 후반이후 제1장 제24각의 선율비교	231
<악보 153> 19세기 후반이후 제1장 제25각의 선율비교	232
<악보 154> 19세기 후반이후 제1장 제26각의 선율비교	233
<악보 155> 19세기 후반이후 제1장 제27각의 선율비교	235
<악보 156> 19세기 후반이후 제1장 제28각의 선율비교	236
<악보 157> 19세기 후반이후 제1장 제29각의 선율비교	238
<악보 158> 19세기 후반이후 제1장 제30각의 선율비교	239
<악보 159> 19세기 후반이후 제1장 제31각의 선율비교	241
<악보 160> 19세기 후반이후 제1장 제32각의 선율비교	242
<악보 161> 19세기 후반이후 제4장 제1-2각의 선율비교	245
<악보 162> 19세기 후반이후 제4장 제3-4각의 선율비교	248
<악보 163> 19세기 후반이후 제4장 제5-6각의 선율비교	252
<악보 164> 19세기 후반이후 제4장 제7-8각의 선율비교	255
<악보 165> 19세기 후반이후 제4장 제9-10각의 선율비교	257

<악보 166> 19세기 후반이후 제4장 제11-12각의 선율비교	259
<악보 167> 19세기 후반이후 제4장 제13-14각의 선율비교	262
<악보 168> 19세기 후반이후 제4장 제15-16각의 선율비교	265
<악보 169> 19세기 후반이후 제4장 제17-18각의 선율비교	268
<악보 170> 19세기 후반이후 제4장 제19-20각의 선율비교	271
<악보 171> 19세기 후반이후 제4장 제21-22각의 선율비교	273
<악보 172> 19세기 후반이후 제4장 제23-24각의 선율비교	276
<악보 173> 19세기 후반이후 제4장 제25-26각의 선율비교	278
<악보 174> 19세기 후반이후 제4장 제27-28각의 선율비교	279
<악보 175> 19세기 후반이후 제4장 제29-30각의 선율비교	282
<악보 176> 19세기 후반이후 제4장 제31-32각의 선율비교	285

I. 서 론

1. 문제제기 및 연구목적

여민락(與民樂)은 조선시대 세종대왕 시대에 창작된 향악곡(鄕樂曲)¹⁾으로 용비어천가의 125장 중 1장·2장·3장·4장과 125장의 가사만 관현 반주에 얹어 노래 부르던 성악곡²⁾이다. 창작 당시 봉래의 정재반주음악이었으나 현재는 노래가 탈락된 채 기악만 전해지고 있다. 『世宗莊憲大王實錄樂譜』³⁾에 처음 기록을 보이는 여민락은 세종 29년(1447년)에 시작되어 궁중에서 조희악, 회례악, 연례악 등으로 채택된 이래 지속적으로 연주되면서 현재에 이르고 있다.

현재 여민락은 악기편성이나 형식, 선율 등의 변화를 거쳐 네 가지로 전승되고 있는데, 각 악곡은 여민락[昇平萬歲之曲], 여민락 만[景籙無疆之曲], 본령[太平春之曲], 해령[瑞日和之曲]이다. 그 중 여민락 만과 본령, 해령은 당피리중심의 관악합주곡이고, 여민락은 향피리중심의 관현합주곡으로 악기편성은 가야금, 거문고, 대금, 피리, 해금, 아쟁, 장구, 양금 등이다.

여민락[昇平萬歲之曲]은 오랜 기간동안 전해오면서 곡의 외형과 선율적인 면에서도 변화가 있어왔다. 『세종실록』과 『금합자보』시절의 성악곡이었으나, 현재 기악곡으로 연주되고 있다. 이와 관련하여 달라지면서 어떠한 과정을 거쳐 현재와 같이 달라졌는지 의문이 제기된다. 따라서 여민락의 시기별 선율의 변화에 대해 연구해볼 필요가 있다고 생각된다. 그러므로 본고에서는 여민락이 수록되어 있는 고악보를 분석하고 시기별로 나타나는 선율의 변천과정에 대해 알아보고자 한다.

한편 현재 여민락이 전승되고 있는 고악보들은 대부분 거문고보로 되어있다.

1) 국립국악원, 『한국음악 17 여민락』(서울: 은하출판사, 1991), 2쪽.

2) 서한범, 『국악통론』(서울: 태림출판사, 1996), 116쪽.

3) 세종 즉위년(1418년)부터 同 32년(1450년)까지 세종대왕 재위 33년의 記事를 편찬한 것으로 모두 163권으로 이루어져 있다. 이 중 악보가 수록되어 있는 것은 권 제136부터 권 제147까지이다, 성경린, 『世宗莊憲大王實錄樂譜』 『한국음악학자료총서 20』(서울: 국립국악원, 1989) 3쪽.

고악보에 관한 연구는 그동안 활발하게 이루어졌으며 거문고위주의 연구가 주를 이루었다.

가야금은 거문고와 같은 현악기군에 속하며 예전 궁중음악과 민간풍류에서 끊임없이 연주되었다는 것은 여러 문헌들을 통해 알 수 있다. 과거 우리 음악에서의 가야금의 역할이 어떠했는지, 동종 현악기인 거문고와의 차이점은 무엇인지에 대한 가야금의 사적인 연구가 필요하다고 생각된다. 더불어 가야금의 주법변화나 선율변천에 관한 음악적 연구도 진행되어야 한다고 생각된다. 가야금의 선율은 거문고의 선율과 유사하게 진행되었을 것으로 추정되지만 악기가 가지고 있는 특수성이나 독특한 주법 등으로 인해 선율이 달라지고 이를 전승하는 과정에서 선율의 변화가 있을 수 있기 때문에 거문고뿐 아니라 가야금의 선율을 연구할 필요성이 있다고 생각된다.

이렇게 고악보의 거문고선율을 가야금선율로 변환하여 보고 여민락의 시대별 가야금선율의 흐름을 비교 분석하는 것은 음악의 역사를 거슬러보는 계기가 되고 복원연주에 대한 단초를 제시할 수 있을 것이라 생각된다.

2. 선행연구의 검토

여민락과 관련된 선행연구는 여민락의 형식과 악곡형성 및 음악적 특징에 관한 연구⁴⁾와 여민락의 선율에 관한 연구⁵⁾, 그리고 고악보에 수록된 여민락의 선율을

4) Jonathan Condit, 「The evolution of Yomillak from the fifteenth century to the present day」, 『장사훈박사회갑기념 동양음악논총』, 한국국악학회, 1977.

이혜구, 「여민락고」, 『한국음악연구』, 국민음악연구회, 1957.

김종수, 「세종조 아악정비가 여민락 보태평 정대업에 끼친 영향: 제도적 측면」, 『한국문화』, 서울대 한국문화연구소, 1988.

전인평, 「여민락 장단의 변천」, 『음악논단5』, 한양대학교 음악연구소, 1991.

오용록, 「한국기존음악형성론 1-1: 여민락계 보허자계 영산회상계악곡을 중심으로」, 『민족음악학 17』, 서울대학교 동양음악연구소, 1995.

문숙희, 「세종실록악보 여민락의 음악형식과 그 변천에 대한 고찰」, 『한국음악연구41』, 한국국악학회, 2007.

송방송, 「조선후기 여민락계 악곡의 전승양상」, 『한국음악연구41』, 한국국악학회, 2007.

문숙희, 「현악 여민락의 리듬변천에 관한 연구」, 『한국음악사학보40』, 한국음악사학회, 2008.

반혜성, 「조선조 궁중과 풍류방에서의 여민락 변모양상」, 『제4회 한국학대회 자료집』, 한국학중앙

비교 분석한 연구와 변천과정에 관한 연구로 나누어 볼 수 있다. 그 중 고악보에 수록된 여민락의 선율을 연구한 논문과 여민락의 변천과정을 연구한 논문들은 다음과 같다.

김자경은 “고악보 소재 여민락 관보에 관한 연구”⁶⁾에서 『금합자보』와 『속악원보』의 선율과 현행여민락의 관악선율을 비교하여 『세종실록』의 여민락과 『금합자보』의 여민락 관보선율, 『속악원보』권5의 여민락현보선율, 현행 여민락의 관악선율이 동일계통이라는 결론을 내렸다. 이정엽은 “『세종실록』, 『금합자보』, 『속악원보』 수록 여민락의 변천연구”⁷⁾에서 『세종실록』으로부터 『금합자보』를 거쳐 『속악원보』에 이르기까지 여민락의 변화양상이 다양해졌다고 결론을 얻었다.

박지선은 “속악원보 권5의 관보 권7의 방향보 및 현행본령 대금보의 변화유형 연구”⁸⁾에서 『속악원보』권5의 여민락 관보와 권7의 방향보 그리고 현행 본령 대금보를 최소음단위의 음별분석을 통해 음별 변화유형 및 마루별 변화유형을 연구하였다. 김희정은 “여민락만 악보의 시대별 변천과정 연구”⁹⁾에서 악곡구조와 선

연구원, 2008.

전명진, 「여민락만의 음악적 특징연구: 『세종실록』, 『속악원보』, 현행을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

박유빈, 「속악원보 지편 소재 여민락 연구: 현보를 중심으로」, 원광대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

이종무, 「현행 여민락의 선율 구조 분석: 피리선율을 중심으로」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2010.

홍종진, 「여민락의 하삼장 연구」, 『국악교육40』, 국악교육학회, 2015.

임미선, 「여민락계 음악의 연주전통, 그 단절과 전승」, 『한국음악사학회』, 한국음악사학회, 2016.

5) 윤소희, 「보허사와 여민락의 선율비교: 현행 거문고보를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1983.

배양현, 「현행 여민락의 거문고선율과 피리선율의 비교」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1988.

송정희, 「여민락의 해금과 피리 쇠는가락」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1989.

김근섭, 「현행 여민락에 나타난 피리 시김새의 연구」, 단국대학교 대학원 석사학위논문, 1996.

이수은, 「현행 여민락의 가야금과 양금선율 비교 분석」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

6) 김자경, 「고악보 소재 여민락 관보에 관한 연구: 현행 여민락 관악선율과의 비교를 중심으로」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1997.

7) 이정엽, 「『세종실록』, 『금합자보』, 『속악원보』 수록 여민락의 변천연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2002.

8) 박지선, 「속악원보 권5의 관보 권7의 방향보 및 현행본령 대금보의 변화유형 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

9) 김희정, 「여민락만 악보의 시대별 변천과정 연구: 속악원보 권4와 권6, 현행을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

을 및 박의 변화 그리고 간음의 출현양상을 연구하였는데 시대별로 여민락만의 악보가 다른 이유는 『속악원보』 권4와 권6에 나타나는 박의 변화와 현행의 간음 추가의 영향이라는 결론을 내었다.

이희단은 “속악원보 권7의 방향보 여민락 영보와 현행 본령과 해령의 대금선율 연구”¹⁰⁾에서 세 악보를 비교한 결과 본령에서는 간음이 생기고 해령에서는 새로운 선율의 증가와 독특한 연음형식이 있다는 결론을 얻었다. 유솔잎은 “속악원보 권4의 여민락만과 속악원보 권5의 여민락관보 선율비교 고찰”¹¹⁾에서 속악원보 권4의 여민락만과 속악원보 권5의 여민락관보를 유형 각행의 첫 음 구성 특정패턴 등의 항목을 분석기준으로 비교 분석한 결과 두 악보의 선율진행이 매우 유사함을 발견하였다.

김소연은 “여민락의 거문고 선율 비교연구: 장인식·임석윤과 고악보를 중심으로”¹²⁾에서 국립문화재연구소 소장 음반중에서 장인식과 임석윤의 여민락선율을 채보하여 현행 여민락선율과 비교 분석하였는데 독창적 선율만으로 구성된 것이 아니라 고악보에 전승되던 선율에 근거하여 발전시킨 선율이라는 것을 결론을 얻었다. 김준영은 “여민락과 보허사의 선율형성에 관한 연구”¹³⁾에서 여민락과 보허사는 16세기 초 비슷한 모습으로 형성되었으나 이후 변화과정에서 독자적인 모습을 갖추게 되었는데 여민락의 선율은 보허사의 선율보다 좀 더 일찍 고정화되었고 보허사의 선율은 여민락의 선율보다 자유롭게 변화되었다는 결론을 도출해내었다.

조경선은 “여민락의 거문고와 피리선율 고찰”¹⁴⁾에서 『금합자보』의 여민락 초기 선율과 현행 거문고와 피리의 선율을 종적으로 비교하고 동시에 동일선율이 리듬을 달리할 때 어떠한 변화가 있는지 알아보았는데 『금합자보』의 초기선율을 기준

-
- 10) 이희단, 「속악원보 권7의 방향보 여민락 영보와 현행 본령과 해령의 대금선율 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
 - 11) 유솔잎, 「속악원보 권4의 여민락만과 속악원보 권5의 여민락관보 선율비교 고찰」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008.
 - 12) 김소연, 「여민락의 거문고 선율 비교연구: 장인식·임석윤과 고악보를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
 - 13) 김준영, 「여민락과 보허사의 선율형성에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2013.
 - 14) 조경선, 「여민락의 거문고와 피리선율 고찰: 『금합자보』 여민락과 비교를 통하여」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2013.

으로 현행거문고에서는 문현음과 청현음이, 현행피리는 간음과 꾸밈음의 첨가가 나타나고 거문고와 피리의 첨가음으로 변화된 선율의 조화가 헤테로포니로 나타난다는 결론을 얻었다. 사주현은 “여민락의 해금선율에 관한 연구”¹⁵⁾에서 현행 여민락의 해금선율은 『속악원보』 여민락현보의 기본골격선율은 유지하면서 몇 가지 원리와 방법을 거쳐 선율유형이 확대되어 현재의 모습을 갖추게 되었다는 결론을 내었다.

안아윤은 “여민락 선율의 변천과정에 관한 연구”¹⁶⁾에서 『속악원보』지편 권5 현보와 『아악부현금보』 『아악부가야금보』를 비교 분석한 결과 『속악원보』 지편 권5에 나오는 여민락 현보는 거문고 선율뿐 아니라 가야금선율도 포함하고 있다는 결론을 도출해 내었다. 윤지윤은 “여민락의 양금선율 변천연구”¹⁷⁾에서 『양금여민락보』와 『아악부양금보』 그리고 『현행양금보』를 비교한 결과 선율의 큰 변화가 있었다기보다는 시대의 흐름에 따라 박의 변화와 장식음의 수가 늘어났다는 결론을 얻었다.

이와 같이 여민락의 선율에 관한 선행연구는 특정시기의 고악보와 현행여민락의 선율비교, 여민락에 등장하는 악기간의 선율 비교, 여민락과 보허사와의 비교연구 등에 대한 연구가 진행되고 있다. 그러나 선율의 비교 분석이 개별악곡에 한정되었거나 특정시기만을 대상으로 한 것이 대부분이고 여민락의 선율변천과정에 대한 연구도 비교적 짧은 기간의 특정시대만을 대상으로 한 것이어서 종합적인 관점에서 여민락을 살펴보는 연구가 필요하다고 생각된다. 또한 고악보에 대한 연구는 거문고 선율 위주의 연구가 주를 이루고 있고 가야금 고악보¹⁸⁾ 대한 연구가 부족한 것이 사실이다. 그러므로 거문고보로 되어 있는 여민락의 고악보를 가야금선율로 변환하여 비교해보고 여민락이 담긴 고악보들을 통시적인 관점에서 분석하고자 한다.

15) 사주현, 「여민락의 해금선율에 관한 연구: 『속악원보』 여민락현보와의 비교를 중심으로」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2014.

16) 안아윤, 「여민락 선율의 변천과정에 관한 연구: 속악원보 지편 권5 현보와 아악부현금보 가야금보 중심」, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2013.

17) 윤지윤, 「여민락의 양금선율 변천 연구: 『양금여민락보』, 『아악부양금보』, 『현행양금보』」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017.

18) 가장 오래된 가야금 고악보는 1796년 졸옹(拙翁)이 펴낸 『졸장만록』이다.

3. 연구의 범위 및 방법

본 고의 연구범위와 방법에 대한 설명은 다음과 같다.

가. 연구범위

본 고의 연구범위는 현행 여민락을 기준으로 20박장단인 제1장과 10박장단인 제4장으로 한정한다. 관련 합주곡인 여민락은 처음 창제되었을 당시에는 10장이었으나 현재는 제8·9·10장은 없어지고 제1장에서 제7장까지만 전해지고 있다. 그중 제1·2·3장은 20박 장단이고 제4·5·6·7장은 10박 장단이다. 제1장에서 제3장까지는 느리며 복잡하고 제4장부터는 속도가 빨라지면서 그 가락도 간결해진다. 또한 여민락의 제1·3·5·7장과 제2·4·6장에 각각 동일한 가락이 많이 되풀이 되고 있으므로¹⁹⁾ 20박장단의 첫 장인 제1장과 10박장단의 첫 장인 제4장을 연구범위로 정하였다.

여민락의 선율변천과정을 연구하기 위해 여민락이 실린 고악보를 살펴볼 것이다. 본고에서 연구대상으로 삼은 악보는 『금합자보』²⁰⁾, 『현금신증가령』²¹⁾(이하 『신증금보』로 약함), 『한금신보』²²⁾, 『삼죽금보』²³⁾, 『칠현금보』²⁴⁾, 『학포금보』²⁵⁾, 『

19) 장사훈, 『국악총론』(서울: 세광음악출판사, 1985), 275쪽.

20) 『금합자보』는 선조 5년(1572) 안상(安瑒)이 편찬한 거문고보이다. 성경린, 『琴合字譜』, 『한국음악학자료총서 22』(서울: 국립국악원, 1987), 3쪽.

한 행이 16정간으로 된 정간보에 합자보와 오음약보가 나란히 병기되어 있고 한문가사와 적보(笛譜), 장고보도 함께 기록되어 있다. 장의 구분이 있고 각 장마다 11개의 행으로 되어 있으며 3·2·3·3·2·3의 6대강으로 나누어져 있다.

21) 숙종때 신성(申晟)이 지은 악보이다. 이 금보의 원명은 신증가령(新證假令)이고, 지금 통용되는 현금신증가령(玄琴新證假令)은 그 발문 내용에 의거하여 원소장자가 명명한 이름이다. 장사훈, 『琴譜新證假令』, 『한국음악학자료총서 2』(서울: 국립국악원, 1980), 3쪽.

22) 경종 4년(1724)에 한립(韓笠)이 지은 악보이다. 한명희, 『韓琴新譜』, 『한국음악학자료총서 18』(서울: 국립국악원, 1985), 1쪽.

23) 1841년경 집필된 편자미상의 악보이다. “聖上卽祚元年 辛丑 仲冬 完山人 李升懋 序” 라고 명기되어 있는데 누군가가 景宗 元年 辛丑(1721)년으로 잘못적어 놓았으나 악보의 내용을 살펴보니 현행음악에 가까운 점에서 고종무렵에 성립된 악보로 보는 것이 타당할 것이다. 장사훈, 『三竹琴譜』, 『한국음악학자료총서 2』(서울: 국립국악원, 1980) 3쪽.

24) 윤현구(尹顯求)가 편찬한 중국의 칠현금의 악보이다. 1885년에 짓기 시작해 1890년에 완성하였다. 이동복, 『七絃琴譜』, 『한국음악학자료총서 16』(서울: 국립국악원, 1984), 8-12쪽.

방산한씨금보』²⁶⁾, 『아악부가야금보』²⁷⁾ 이렇게 총 8종이다. 현재까지 전승된 선율의 비교를 위해 『현행가야금보』²⁸⁾도 포함시켰다. 연구대상악보의 선택 기준은 연대가 확실해서 선율의 변화과정을 순차적으로 비교할 수 있는 악보를 우선적으로 선택하였고 연대가 불분명하거나 생략된 선율과 상이한 선율이 많은 악보는 제외하였다.²⁹⁾

『한금신보』의 경우 제1장과 제2장만 존재하고 『칠현금보』와 『학포금보』의 경우는 제1장 없이 제2장부터 존재하기에 『한금신보』는 1장(20박장단)의 연구범위에, 『칠현금보』와 『학포금보』는 4장(10박장단)의 연구범위에 포함시켰다. 그러므로 제1장의 연구대상은 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』이고 제4장의 연구대상은 『금합자보』, 『신증금보』, 『삼죽금보』, 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』이다.

시대별로 전승되는 선율의 변화양상을 살펴보기 위하여 비교하고자 하는 악보와 직후시대의 악보를 비교하려고 하는데 시대의 간격이 짧아 전승되었다고 보기 어려운 경우에는 더 이전시대의 악보와 비교를 하겠다. 즉 제1장의 경우 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』는 연대의 차이가 크지 않으므로 그 이전시대인 『삼죽금보』의 선율과 비교하여 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』, 『삼죽금보』와 『아악부가야금보』를 비교하겠고, 제4장의 경우는 『학포금보』와 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』의 연대의 차이가 크지 않으므로 이전시대 악보인 『칠현금보』와

25) 학포의 낙관이 찍혀있어 가칭 『학포금보』로 명명하였다. 이 악보의 성립연대는 『방산한씨금보』와 상사할뿐 아니라 현행가야금과도 거의 동일하여 1915년에 사보를 필한 것으로 보인다. 이동복, 『한국음악학자료총서 16』(서울: 국립국악원, 1984), 33-34쪽.

26) 1916년 한우석(韓玆錫)이 지은 거문고·가야금·양금보로 주소가 방산동 49번지라는 점을 밝히고 있어 『방산한씨금보』로 가칭한 것이다. 장사훈, 『芳山韓氏琴譜』, 『한국음악학자료총서 14』(서울: 국립국악원, 1984), 17쪽.

27) 1930년대에 이왕직아악부에서 편찬한 가야금보로 현재 연주되고 있는 가야금보와 가장 가까운 시대의 악보이다. “1930년대에 제작한 국립국악원 소장 아악부 악보는 악기별로 모두 아홉가지가 되는데 그 중 가야금보는 빠져있다. 필자[황병기]가 1950년대에 구입하여 소장하게 된 이 악보는 종이의 질이나 글씨의 형태 정간보의 규격과 한 정간의 크기조차 다른 아악부악보와 정확하게 일치하므로 빠져있는 악보임에 틀림없다.” 황병기, 『雅樂部伽倻琴譜』 『한국음악학자료총서 28』, 서울: 국립국악원, 1989.

28) 최충웅편저, 『伽倻琴正樂譜』(서울: 은하출판사, 2001)

29) 『속악원보』는 연대가 불분명하고 『연대소장금보』, 『어은보』, 『협률대성』, 『아금고보』, 『양금보』는 생략된 선율이 많거나 상이한 선율이 많아 제외하였다.

『학포금보』, 『칠현금보』와 『방산한씨금보』, 『삼죽금보』와 『아악부가야금보』³⁰⁾를 비교하겠다. 본 고의 분석대상 악보는 다음의 <표 1>의 내용과 같다.

<표 1> 분석대상 악보와 연대표

악보명	연대	분석대상		비고
		제1장	제4장	
『금합자보』	1572년	O	O	
『신증금보』	1680년 추정	O	O	
『한금신보』	1724년	O	X	1,2장만 존재함
『삼죽금보』	1841년 추정	O	O	
『칠현금보』	1885년	X	O	1장 존재하지 않음
『학포금보』	1915년 추정	X	O	1장 존재하지 않음
『방산한씨금보』	1916년	O	O	
『아악부가야금보』	1930년대	O	O	
『현행가야금보』	1970년대 ³¹⁾	O	O	
분석대상악보 총수		7종	8종	

나. 연구방법

음원과 악보가 없는 과거의 음악을 연구하기 위하여 존재하지 않는 악보를 새롭게 만든다는 것은 매우 조심스러운 일이다. 그러나 현재의 음악에서 얻어지는 규칙을 고악보에 적용해보면 실체가 없는 고악보 가야금선율에 근접할 수 있으리라 생각된다. 본 고의 연구방법을 시가와 음고로 나누어 서술하겠다.

30) 선율을 분석해본 결과 『삼죽금보』와 『아악부가야금보』의 변화과정이 비교적 잘 맞아떨어지므로 선율변화과정의 설명을 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 하겠다.

31) 본고에서 비교할 악보는 2001년에 나온 최충웅의 『가야금정악보』이지만 1979년에 나온 김기수, 최충웅의 『가야금정악』(서울: 국립국악고등학교, 1979)이 존재하였고 두 책의 편저자가 같기 때문에 1970년대라고 보겠다.

1) 시가(時價)

선율의 비교를 위해 악보를 모두 정간보로 통일하였는데 위의 고악보들 중에는 정간이 있는 악보도 있지만 정간이 없어 시가를 알 수 없는 악보들도 있다. 정간이 있는 악보는 정간을 그대로 사용하되 선율의 비교를 통해 『현행가야금보』에 맞추어 각을 나누었고 정간이 없는 악보는 선율만으로 각을 맞추고 정간 없이 기보하였다. 또한 정간이 없는 악보들은 박자를 정확히 알 수 없으므로 리듬을 제외한 선율형만을 비교하기로 한다. 선율형을 비교함에 있어 ‘싸랭’이나 ‘슬기둥’, ‘연팅김’ 등의 주법은 제외하였다.³²⁾

2) 음고

고악보는 합자보³³⁾나 육보³⁴⁾로 기보되어 있는 것들이 많은데 이러한 악보들을 율자보로 통일하여 역보하였다. 악보별 역보방법³⁵⁾을 대략적으로 제시하면 다음과 같다.

가) 금합자보

『금합자보』는 한 행이 16정간으로 된 정간보에 합자보와 오음약보³⁶⁾가 나란히 병기되어 있고 한문가사와 적보(笛譜), 장고보도 함께 기록되어 있다. 장의 구분이 있고 각 장마다 11개의 행으로 되어 있으며 3·2·3·3·2·3의 6대강으로 나누어져

32) 거문고의 ‘뜰’주법은 가야금에서도 그대로 적용이 가능하므로 특별한 변환기준이 필요 없다.

33) 율명이나 구음을 표시하지 않고 왼손의 손가락 표시, 오른손의 탄법, 그리고 줄이름의 약자, 패의 순서들을 여러 기호 또는 글자로 줄여서 모아 만든 기보법. 서한범, 『국악통론』(서울:태림출판사, 1996), 8쪽.

34) 악기의 소리를 흉내내어 적어 놓은 구음(口音)악보. 서한범, 위의 책, 12쪽.

35) 본 고에서는 시대별 악보의 선율형을 비교하는 것이 목적이기 때문에 주법보다는 줄과 패를 우선적으로 살펴보겠다.

36) 12율명을 쓰지 않고 어떤 선법의 중심음을 궁(宮)으로 표시하고 이 궁에서부터 음계를 쫓아 위 아래의 5음을 약자로 적은 기보법. 위의 책, 17쪽.

있다. 『금합자보』의 각 장을 구성하고 있는 11개의 행을 현행의 악보와 맞추어 보면 33각이 되어 현행보다 한 각이 많은데 『금합자보』의 각 장의 마지막 행인 열한 번째 행은 악보의 기보가 조금 다르게 되어있어 살펴볼 필요가 있다.

대강마다 음이 기보되어 있는 다른 열 개의 행과는 달리 열한 번째 행은 2대강과 5대강이 비어있으므로 3·2·3·3·2·3의 6대강이 아닌 5·3·5·3의 4대강으로 볼 수 있다. 이렇게 되면 열한 번째 행은 현행 두 각에 해당하게 되고 결국 『금합자보』의 한 장이 32각인 현행과 맞아떨어지게 된다. 이렇듯 『금합자보』의 2대강이 현행 한 각에 해당한다는 것은 알게 되었지만 대강을 구성하고 있는 정간의 숫자가 다르므로 기준을 정할 필요가 있는데 『금합자보』의 마지막 행이 5·3·5·3의 4대강으로 되어 있어 현행 31각과 32각에 해당하므로 『금합자보』의 마지막 행의 5정간과 3정간을 현행한각으로 통일하려고 한다.

즉 『금합자보』의 2대강이 현행 한 각이며 『금합자보』의 마지막행을 기준으로 삼아 한 각을 5박과 3박으로 통일하여 역보하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 2>의 내용과 같다.

<표 2> 『금합자보』의 역보방법

음고 \ 표기	大 一	下 五	大 二	下 四	大 四	下 三	大 五	下 二	大 六	下 一	方 四	宮	方 五	上 一	方 七	上 二	方 八	上 三
거문고	橫	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	橫	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉
가야금	橫	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	佉	黃	太	太	太	太	太	太	太

나) 신증금보

『신증금보』는 장의 구분이 있고 합자보와 육보가 함께 병기되어 있다. 정간과 대강 없이 띄어쓰기로 음군(音群)이 형성되어있는데 하나의 음군은 2~4개의 음으로 이루어져있다. 제1장과 제4장 모두 64개의 음군으로 구성되어 있어 두 개의 음군이 현행 한각에 해당한다. 이는 이전 악보인 『금합자보』의 선율과도 대체로

유사하다. 그러므로 『신증금보』의 역보방법은 『신증금보』 자체에 정간이 없는 것을 그대로 따라 정간 없이 선율만 나열하고 두 개의 음군을 묶어 현행 한 각으로 역보하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 3>의 내용과 같다.

<표 3> 『신증금보』의 역보방법

음고 \ 표기	大二 二 딩	大二 力 동	大四 동	大五 동	大六 동	大七 딩	方四 당	方五 동	方七 동	方八 딩
거문고	橫	伋	伸	休	備	無	橫	伋	伸	休
가야금	橫	伋	伸	休	備	無	黃	太	伸	林

다) 한금신보

『한금신보』는 1724년 편찬된 악보³⁷⁾로 합자보와 육보가 함께 병기되어 있다. 여민락은 제1장과 제2장만 전해지고 있는데 선율은 알 수 있으나 정간과 대강이 없고 띄어쓰기도 없이 음만 나열되어 있다. 이전시대의 악보와 현행악보의 선율을 참조하여 대조해본 결과 『한금신보』의 여민락 제1장은 현행 여민락 제1장의 32각 모두와 여민락 제2장의 제1각까지 포함하고 있었다. 그러므로 『한금신보』의 여민락 제1장 중 현행 여민락 제1장에 해당하는 부분까지로 범위를 한정하고 정간이 없는 『한금신보』를 그대로 따라 정간 없이 선율을 나열하여 역보하도록 하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 4>의 내용과 같다.

37) 이 악보의 편찬연대는 갑진년이라고만 기술되어 있는데 그 수록된 음악을 검토해본 결과 신성의 『현금신증가령』과 서유구의 『유예지』와의 사이 기간인 경종 4년의 갑진년, 즉 서기 1724년으로 밝혀지고 있다. 한명희, 『한국음악학자료총서 18』(서울: 국립국악원, 1985), 2쪽

<표 4> 『한금신보』의 역보방법

표기 음고	大二 덩 ³⁸⁾		大四 덩	大五 덩	大六 동	大七 덩	方四 당	方五 동	方七 덩	方八 덩
거문고	橫	伋	仲	淋	備	撫	橫	伋	仲	淋
가야금	橫	伋	仲	淋	備	撫	黃	太	仲	林

라) 삼죽금보

『삼죽금보』는 1864년경 집필된 편자미상의 악보로 한행이 16정간으로 된 정간보에 육보로 기보되어 있고 간혹 육보 왼쪽에 현명과 꺾의 번호가 쓰여 있다. 현행여민락과 같은 7장으로 나누어져 있으나 대강이나 각의 구분이 없고 장단도 기보되어 있지 않아 음만 나열되어 있는 형태이다. 이전시대의 악보들 및 현행악보의 선율과 대조해본 결과 제1장과 제4장을 지금과 같은 32각으로 나눌 수 있었는데 이때 『삼죽금보』의 정간의 수는 일정치 않아 한 각에 9정간~14정간까지 나타난다. 본 논문의 목적은 선율을 비교하는 것이기 때문에 시가는 언급하지 않고 선율형만을 비교하겠다. 그러므로 『삼죽금보』의 역보방법은 이전시대의 여민락과 현행여민락의 선율을 참조하여 각을 맞추고, 일정치 않은 『삼죽금보』의 정간을 그대로 따라 배치하겠다. 『삼죽금보』에서 한 정간에 두음 혹은 세음이 기보되어 있는 경우는 똑같이 한 정간을 소박으로 나누어 역보하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 5>의 내용과 같다.

<표 5> 『삼죽금보』의 역보방법

표기 음고	딩 ³⁹⁾		大四 딩	동	大六 징	大七 징 ⁴⁰⁾		당	동	七징	八징
	橫	伋	仲	淋	備	撫	橫	橫	伋	仲	淋
거문고	橫	伋	仲	淋	備	撫	橫	橫	伋	仲	淋
가야금	橫	伋	仲	淋	備	撫	黃	黃	太	仲	林

38) 『한금신보』의 ‘딩’은 橫과 伋로 변환이 가능한데 『현행거문고보』를 참조하여 역보하였다.

마) 칠현금보

『칠현금보』는 정간보로 되어 있어 시가를 알 수 있다. 한 행이 세 개의 소행으로 나누어져 있는데 제1소행에는 숫자로 된 현명과 한자로 된 율명이 적혀 있고 제2소행에는 육보가 적혀 있으며 3소행에는 왼손의 손가락 번호가 기보되어 있다. 여민락의 제1장은 존재하지 않고 2장부터 7장까지 나누어져 있는데 매 장마다 열세 번째 각부터는 각 장의 여음으로 구분되어 있어 현행여민락과 같은 형식을 볼 수 있다. 본 논문의 연구범위인 20박장단의 제4장을 살펴보면 한 각이 20정간으로 되어 있기는 하지만 한 음이 두 정간에 걸쳐서 기술되어 있는 음이 많아 두 정간을 한 박으로 삼아 20정간을 10박으로 역보하도록 하겠다. 이는 현행여민락 4장이 10박으로 기보되어 있는 것과도 같다. 그러므로 『칠현금보』는 한 각을 10박으로 삼고 악보에 나온 정간대로 역보하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 6>의 내용과 같다.

<표 6> 『칠현금보』의 역보방법

표기 음고	三 등	一 太	三 등	二 仲	二 등	三 林	一 등	三 南	三 당	五 黃	二 동	五 太	一 정	六 仲	一 정	六 林
거문고	伋		仲		林		備		橫		伋		仲		林	
가야금	伋		仲		林		備		黃		太		仲		林	

바) 학포금보

『학포금보』는 전체적으로 육보로 기보되어 있고 육보 옆에 한자로 된 율자와 숫자로 된 현명이 적혀있기도 하다. 여민락은 1장 없이 제2장부터 제7장까지 수록되

39) 『삼죽금보』의 ‘등’은 橫과 伋로 변환이 가능한데 이혜구의 『삼죽금보의 역보 및 주석』(성남: 한국정신문화연구원, 1998)과 『현행거문고보』를 참조하여 역보하였다.

40) 『삼죽금보』의 ‘大七정’은 無와 橫으로 변환이 가능한데 위의 책을 참조하여 역보하였다.

어 있고 매 장마다 각 장의 여음이 따로 분류되어 현행여민락과 같은 형식을 취하고 있다. 정간이나 대강 없이 음만 나열되어 있고 간혹 음과 음 사이에 O표시가 있어 음의 시가를 나타내고 있다. 『학포금보』의 역보방법은 이전시대의 여민락과 현행여민락의 선율을 참조하여 각을 맞추고 정간이 없는 『학포금보』의 기보를 그대로 따라 정간 없이 선율을 나열하되 O표시는 한 음으로 계산하여 역보하도록 하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 7>의 내용과 같다.

<표 7> 『학포금보』의 역보방법

음고 \ 표기	덩	쑤덩	둥	쑤덩징	당	동	七징	八징
거문고	佻	伸	徇	徇	橫	佻	伸	徇
가야금	佻	伸	徇	徇	黃	太	伸	林

사) 방산한씨금보

『방산한씨금보』는 정간보로 기보되어 있는데 기본적으로 양금부호를 기준으로 삼아 역보하고 양금부호 표시 없이 빈칸으로 되어있는 부분이나 주법들은 병기되어 있는 거문고 구음을 참고하여 역보하겠다. 『방산한씨금보』의 여민락은 장의 구분이 있고 매 장의 13번째 각부터는 여음으로 표시되어 있는 등 현행 여민락과 동일한 형식을 갖추고 있다. 제1장은 한자로 된 율명과 거문고 구음이 병기되어 있고 제2장부터는 거문고 구음과 양금육보의 약자가 병기되어 있다. 모든 장의 한 행이 20정간으로 되어 있는데 제1장의 경우는 현행과 같아 문제될 것이 없으나 제4장의 경우는 현행 4장이 10박으로 된 것과 일치하지 않으므로 『방산한씨금보』의 제4장은 2정1박으로 역보하도록 하겠다.

한편 『방산한씨금보』의 제1장은 다른 악보들과의 선율비교에서 유독 상이한 선율이 많았는데 이를 면밀히 검토해본 결과 『방산한씨금보』의 선율이 밀려서 기보되어 있다는 것을 알게 되었다. 『방산한씨금보』의 제3각 제11박부터의 선율이 『

『방산한씨금보』의 전·후시대 악보인 『삼죽금보』와 『아악부가야금보』의 제2각 제11박부터의 선율과 유사하게 진행됨을 발견하게 되었다. 그러므로 『방산한씨금보』의 제3각 제10박까지의 선율은 다른 악보들과의 비교를 위해 재구성이 필요한데 『방산한씨금보』의 제1각~제3각 제10박까지의 선율⁴¹⁾과 다른 악보들의 제1각~제2각 제10박까지의 선율⁴²⁾을 비교해본 결과 유사하게 진행되어 악보를 재구성⁴³⁾해 볼 수 있었다.

이렇게 한 각씩 밀려서 진행되는 현상은 『방산한씨금보』의 제20각 제10박(다른 악보 제19각 10박)까지 유지되고 『방산한씨금보』의 제20각 제11박부터는 다른 악보들의 제20각 제11박부터의 선율과 유사하여 올바르게 기보되어 전해졌다고 판단된다. 재구성한 『방산한씨금보』는 선율이 한 각씩 당겨졌으므로 『방산한씨금보』의 제19각 제11박부터 제20각 제10박까지의 선율이 비게 되는데 이렇게 빈 선율은 빈칸으로 남겨두고 기보되어 있는 선율들만 비교하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 8>의 내용과 같다.

41) 『방산한씨금보』 제1장 제1각~제3각

1각	黃				橫		黃		黃		休		黃		橫		黃		黃	
2각	脩		休		太		休			黃				橫		黃		黃		
3각	脩		休		黃		太		仲		仲		仲		太		黃		黃	

42) 『현행거문고보』 제1장 제1각~제2각

1각	黃		黃			黃		休	黃	黃		黃		脩		休	청		太	
2각	休	黃	黃		黃		脩	黃	太	仲	仲		仲		太		黃		黃	

43) 재구성한 『방산한씨금보』 제1장 제1각~제2각

1각	黃		橫		黃		黃		休	黃	橫	黃	黃		脩		休		太	
2각	休	黃	橫	黃	黃	脩	休	黃	太	仲	仲		仲		太		黃		黃	

<표 8> 『방산한씨금보』의 역보방법

음고 \ 표기	心	y	O	广	口	豆	小	力	山	禾	彳
거문고	伋	伸	徇	横	伋	伸	徇	備	黃	太	仲
가야금	伋	伸	徇	黃	太	仲	林	南	潢	汰	洵

아) 아악부가야금보

『아악부가야금보』는 여민락은 7장으로 구성되어 있고 13번째 각부터는 여음으로 분류되어 있어 현행과 동일한 형식을 갖추고 있다. 모든 장에서 한 각이 20정간으로 나타나는데 4장은 10정간으로 되어 있는 현행과 정간의 수가 맞지 않으므로 『아악부가야금보』의 4장은 2정1박으로 역보하도록 하겠다. 전체적으로 현행보다 한옥타브 낮게 기보되어 있으므로 현행을 기준으로 한옥타브 올려 역보하겠다. 이를 거문고와 가야금의 음고로 변환한 것은 <표 9>의 내용과 같다.

<표 9> 『아악부가야금보』의 역보방법

음고 \ 표기	横	伋	伸	徇	横	伋	伸	徇	備	黃	太	仲
거문고	横	伋	伸	徇	横	伋	伸	徇	備	黃	太	仲
가야금	横	伋	伸	徇	黃	太	仲	林	南	潢	汰	洵

본고에서는 고악보에 담긴 여민락의 선율을 가야금 선율로 변환하여 보고 그에 따른 선율변천과정을 알아보는 것을 목적으로 하고 있으므로 시대별 악보의 전승과정을 살펴보는 것에 중심을 두려한다. 따라서 Ⅱ장에서는 거문고 고악보선율을 가야금선율로 변환하는 기준을 세워보고 Ⅲ장에서는 여민락의 음악적 특징을 알

아보기 위해 여민락의 출현음수 및 음역과 속도의 상관관계에 대해 분석해보겠다. IV장에서는 여민락 선율의 변천을 선율확대와 선율변형 및 고정화기로 나누어 각 악보에 나타난 선율을 비교해보고 분석하여 선율의 변천과정을 살펴보려 한다. 여민락의 선율이 시대별로 전승되면서 나타나는 양상을 추가, 변형, 생략, 동일, 상이로 나누어 분석하여 여민락이 시기별로 어떠한 특징을 갖고 있는지를 알아보고 여민락이 담긴 고악보의 선율을 비교하여 여민락의 가야금 선율이 어떠한 변천과정을 거쳐 현재에 이르고 있는지를 고찰해보고자 한다.

II. 거문고 고악보선율의 가야금선율 변환

최초로 육보가 사용된 『금합자보』의 기록을 보면 거문고보의 육보는 가야금·비파의 육보와 같다⁴⁴⁾고 나와 있어 당시 현악기들은 동일하거나 적어도 유사한 구음체계를 공유하고 있음⁴⁵⁾을 알 수 있다. 이를 통해 거문고선율과 가야금선율은 큰 변화 없이 유사하게 전승되었고 악기의 특성과 주법으로 인한 작은 변화가 생겨났을 것으로 추정할 수 있다.

거문고선율과 가야금선율은 기본적으로 함께 진행되는 경우가 일반적이나 연주법적인 측면에서 보면 두 악기의 음역의 차이와 거문고의 개방현 주법이 두 악기의 선율을 나누는 중요한 요소라고 볼 수 있겠다. 현재 연주되고 있는 여민락의 거문고선율과 가야금선율을 비교하여 관계를 살펴보고 음역과 옥타브주법⁴⁶⁾, 청주법으로 나누어 거문고 고악보선율을 가야금선율로 변환하는 기준을 서술하겠다.

1. 음역

가야금은 거문고보다 높은 음역대의 악기이지만 예전에는 악기별 음역의 차이를 구별하지 않고 같은 음으로 기보하였다. 20세기이후부터 악기별 음역의 차이를 1이나 2로 구분하기 시작하여 현재에 이르고 있다.

44) 肉譜也 伽倻琴琵琶肉譜同. 『금합자보』, 『한국음악학자료총서 22』(서울: 국립국악원, 1985), 30쪽 아래 원편 참조.

45) 이상규, 「국악기 구음법의 사적고찰」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003.

46) 거문고와 가야금의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’, ‘싸랭’, ‘홍’ 등의 주법은 다양한 방식으로 옥타브 아래음(문현)을 함께 연주하는 것이 본질이므로 본고에서는 옥타브주법으로 통칭하겠다.

<악보 1> 현행거문고와 현행가야금의 옥타브차이(제3장 제2각)

『현행 거문고보』	黃		仲		備		林		林	備	黃		備	林	黃	林	仲		청	
『현행 가야금보』	潢		仲		南		林		林	南	潢		南	林	潢	林	仲		仲	

위의 <악보 1>은 여민락 제3장 제2각의 현행거문고와 현행가야금의 선율인데 두 선율을 비교해보면 선율의 진행은 일치하지만 한옥타브의 차이가 난다. 가야금의 음역이 거문고보다 높다는 악기의 특수성이 악보에서도 나타나 한옥타브 높게 기보되어 있는 것이다. 그러므로 본고에서도 이러한 기준에 의해 가야금선율을 거문고선율보다 한옥타브 올려서 변환하겠다.

또한 거문고보를 가야금으로 연주할 때 가야금으로 연주가 불가능하거나 연주하는 가능하지만 어색한 선율은 한옥타브 위로 올려서 역보하도록 하겠다.⁴⁷⁾ 다음의 <악보 2>의 선율은 『신증금보』 제1장 제29각의 선율이다.

<악보 2> 가야금으로 변환시 어색한 주법(『신증금보』 제1장 제29각)

원악보	ㄱ	ㄴ	다	ㄱ	다	ㄴ
1차 변환악보	ㄱ	ㄴ	다	ㄱ	다	ㄴ
2차 변환악보	太	太	黃	太	黃	太

<악보 2>의 선율을 보면 원악보는 거문고보로 되어있고 1차변환 악보는 가야금의 음역에 맞게 한옥타브 올려 변환한 것을 알 수 있다. 그러나 1차변환 악보의 첫 번째 음과 네 번째 음에 등장하는 ‘ㄱ’는 가야금으로 연주하기 어색한 주법이다. 최종웅편저 『가야금정악보』 13쪽의 설명에 따르면 “‘슬기둥’은 식지, 장지,

47) 주법이 있는 음만 옥타브 위로 올리면 선율이 부자연스러울수 있으므로 주법이 나오는 각의 선율을 옥타브 위로 올리겠다.

모지를 사용하며 장지와 모지는 한 옥타브 관계를 이루고 식지는 장지음의 바로 윗줄을 잡아서 식지 장지 모지 순으로 타는 것”이라고 되어있다. 이러한 주법의 설명에 따르면 ‘ㄸ’은 ‘ㄸ-ㄸ-ㄸ’로 연주해야 하지만 가야금에는 ㄸ과 ㄸ가 존재하지 않으므로 제일 낮은 음인 横으로 대체하여 ‘横-横-ㄸ’로 연주해야한다. 그러나 그러한 선율은 부자연스럽고 현재에도 연주되지 않는 주법이다. ‘ㄸ’를 한 옥타브 위로 올려 ‘太’로 연주한다면 가야금의 악기특성에도 잘 맞고 자연스러울 것으로 생각된다. 주법으로 인해 한 번 더 한옥타브를 올려 변환한 것은 제1장의 제5~7각, 제19~20각, 제29~32각에서도 나타난다.

거문고 고악보의 선율을 가야금선율로 변환하기 위해 가야금의 악기 특성에 맞게 한옥타브 올려서 변환하고, 가야금으로 연주하기 어색한 주법이 나오는 선율은 한 번 더 한옥타브를 올려 변환하도록 하겠다.

2. 옥타브주법

거문고의 개방현주법 중 문현을 사용하는 주법은 ‘슬기둥’이나 ‘쌀갱’, ‘싸랭’, ‘흥’ 등이 있다. 가야금에도 ‘슬기둥’과 ‘싸랭’ 주법이 나타나는데 이러한 ‘슬기둥’류의 주법은 다양한 방식으로 옥타브 아래음을 함께 연주하는 것이 본질이므로 본고에서는 옥타브주법으로 통칭하겠다. 거문고에서 문현을 사용하는 옥타브주법이 나올 때 가야금에서는 어떻게 연주되고 있는지에 대해 현행 여민락의 거문고선율과 가야금선율을 비교하여 살펴보겠다.

가. ‘슬기둥’ 주법과 ‘쌀갱’ 주법

‘슬기둥’은 문현에서 유현을 거쳐 대현까지 긋는 주법이고 ‘쌀갱’은 문현과 유현을 긋는 주법이다. 두 주법 모두 같은 형태의 연주법인데 문현을 연주한 후 대현을 연주하느냐 유현을 연주하느냐에 따라 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’으로 달라진다. 가야금에는 ‘쌀갱’주법이 없으므로 ‘슬기둥’주법과 ‘쌀갱’주법을 묶어서 살펴보겠다.

현행 여민락의 거문고보에서의 ‘슬기둥’은 𨔵, 𨔵, 𨔵, 𨔵, 𨔵, 𨔵 등에 나타난다. 전 7장에 걸쳐 총 82회 출현하는데 각 장의 제1각부터 제12각까지의 본가락에 11회(13.4%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 71회(86.6%) 출현하여 여음부분에서 ‘슬기둥’⁴⁸⁾이 더 많이 나타나는 것을 알 수 있다. ‘슬기둥’이 출현하는 위치를 살펴보니 20박장단에서는 첫 번째 박에 39회(68.4%), 열한번째 박에 18회(31.6%)로 나타나 첫 번째 박에 위치하는 비중이 높았다. 10박장단에서는 대부분 세 번째 박에 위치하고 있었는데 다만 제4장의 제13각에서는 여덟 번째 박에 ‘슬기둥’이 출현하기도 하였다.

현행 여민락의 거문고보에서의 ‘쌀갱’은 𨔵, 𨔵, 𨔵, 𨔵 등에 나타난다. 제1장부터 제3장까지에 걸쳐 43회 출현하는데 각 장의 제1각부터 제12각까지의 본가락에 23회(53.5%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 20회(46.5%) 출현하여 본가락과 여음에서 ‘쌀갱’⁴⁹⁾이 나타나는 비중이 비슷한 것을 알 수 있다. 또한 ‘쌀갱’이 출현하는 위치를 살펴보니 첫 번째 박에 21회(48.8%), 열한 번째 박에 20회(46.5%)로 나타나고 있어 비슷한 비율로 나타났다. 다만 제1장의 제1각과 제2각에서는 세 번째 박에 ‘쌀갱’이 출현하기도 하였다. 한편 10박장단에서는 ‘쌀갱’이 나타나지 않는다. 다음의 <표 10>의 내용은 현행여민락의 거문고선율에서 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’이 출현하는 횟수와 위치를 정리한 것이다.

48) 본고에서의 ‘슬기둥’은 문현에서 유현을 거쳐 대현까지 굿는 주법을 의미하며 ‘슬기둥’, ‘슬기징’, ‘슬기덩’등을 포함하고 문현의 시가가 한정간(1박)인 것으로 한정한다.

49) 본고에서의 ‘쌀갱’은 문현에서 유현을 굿는 주법을 의미하며 ‘ㄱ’ 표시와 ‘쌀갱’이라는 구음이 함께 기보되어있는 것으로 한정한다.

<표 10> 거문고 현행여민락의 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’ 출현횟수와 위치

주법 출현위치	슬기둥			쌀갱		
20박장단	제1박	39회(68.4%)	57회	제1박	21회(48.8%)	43회
	제11박	18회(31.6%)		제3박	2회(4.7%)	
				제11박	20회(46.5%)	
10박장단	제3박	24회(96%)	25회	-		
	제8박	1회(4%)				
총계	82회			43회		

한편 가야금에서의 ‘슬기둥’은 식지, 장지, 모지를 사용하며 장지와 모지는 한 옥타브 관계를 이루고 식지는 장지음의 바로 윗줄을 잡아서 식지 장지 모지 순으로 타는⁵⁰⁾ 주법을 말하며 현행여민락에서 侏, 黃, 太, 仲, 林, 潢, 汰, 泔 등에 나타난다. 현행여민락의 전체 7장 중 20박장단으로 되어있는 제1장부터 제3장까지에 걸쳐 총 85회 출현하는데 제1각부터 제12각까지의 본가락에 32회(37.6%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 53회(62.4%) 출현하여 여음부분에서 ‘슬기둥’이 더 많이 나타나는 것을 알 수 있다.

‘슬기둥’이 출현하는 위치를 살펴보니 첫 번째 박에 40회(47%), 세 번째 박에 2회(2.4%), 열한번째 박에 43회(50.6%)로 나타나고 있어 첫 번째 박과 열한 번째 박에서 비슷한 비율로 나타나고 있음을 알 수 있다. 다음의 <표 11>의 내용은 현행여민락의 가야금선율에서 ‘슬기둥’이 출현하는 횟수와 위치를 정리한 것이다.

50) 최충웅, 『가야금정악보』(서울: 은하출판사, 2001), 13쪽.

<표 11> 가야금 현행여민락의 ‘슬기둥’ 출현횟수와 위치

주법	슬기둥		
출현위치			
20박장단	제1박	40회(47%)	85회
	제3박	2회(2.4%)	
	제11박	43회(50.6%)	
10박장단	-		
총계	85회		

위에서 살펴본 것을 토대로 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’주법과 가야금의 ‘슬기둥’주법을 비교해보겠다. 거문고에서는 ‘슬기둥’주법이 20박장단과 10박장단에 나타나고 ‘쌀갱’주법은 20박장단에만 나타난다. 가야금에는 ‘쌀갱’주법은 없고 ‘슬기둥’주법이 20박장단에서 등장하고 있다.

주법이 나타나는 위치를 살펴보니 동일하게 나타나는 경우가 많았으나 간혹 거문고에 없던 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’이 가야금에서는 ‘슬기둥’으로 생성되기도 하고, 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’이 가야금에서 생략되어 나타나도 하였다. 거문고와 가야금에서 주법이 서로 생성 혹은 생략되는 경우에 대한 규칙을 찾기는 어려우나 이러한 주법들이 거문고와 가야금 모두 일정한 박에서만 나타난다는 것을 알 수 있다. 거문고의 20박장단에 나오는 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’은 제1박과 제3박, 제11박에 위치하는데 가야금에서 ‘슬기둥’이 나오는 위치도 제1박과 제3박, 제11박으로 거문고와 같다. 그러므로 이러한 기준에 의해 거문고보에 나타나는 ‘슬기둥’이나 ‘쌀갱’은 가야금으로 변환할 때 같은 위치에 ‘슬기둥’으로 변환하겠다.

나. ‘싸랭’ 주법

거문고에서의 ‘싸랭’은 문현과 유현을 급속히 긋는 주법으로 현행여민락에서 横,

休, 伸. 休 등에 나타난다. 전7장에 걸쳐 47회 출현하는데 각 장의 제1각부터 제12각까지의 본가락에 30회(63.8%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 17회(36.2%) 출현하여 본가락 부분에서 ‘싸랭’이 더 많이 나타나는 것을 알 수 있다. ‘싸랭’이 출현하는 위치를 살펴보니 20박장단에서는 11회 모두 열한 번째 박에 나타나고 있다. 10박장단에서는 첫 번째 박에 11회(30.6%)과 여섯 번째 박에 25회(69.4%) 나타나고 있어 여섯 번째 박에 위치하는 비중이 높았다. 다음의 <표 12>의 내용은 현행여민락의 거문고선율에서 ‘싸랭’이 출현하는 횟수와 위치를 정리한 것이다.

<표 12> 거문고 현행여민락의 ‘싸랭’ 출현횟수와 위치

주법 출현위치	싸랭		
20박장단	제11박	11회(100%)	11회
10박장단	제1박	11회(30.6%)	36회
	제6박	25회(69.4%)	
총계	47회		

한편 가야금의 ‘싸랭’은 장지와 모지를 사용하여 장지 모지 순으로 한 옥타브를 내는⁵¹⁾ 주법을 말하고 현행여민락에서 太, 伸, 林, 潢, 汰 등에 나타난다. 7장 중 10박장단으로 되어있는 제4장부터 제7장까지에 걸쳐 총 56회 출현하는데 제1각부터 제12각까지의 본가락에 23회(41.1%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 33회(58.9%) 출현하여 여음부분에서 ‘싸랭’이 조금 더 많이 나타나는 것을 알 수 있다. ‘싸랭’이 출현하는 위치를 살펴보니 첫 번째 박에 10회(17.9%), 여섯 번째 박에 46회(82.1%)로 나타나고 있어 여섯 번째 박에 위치하는 비중이 높았다. 다음의 <표 13>의 내용은 현행여민락의 가야금선율에서 ‘싸랭’이 출현하는 횟수와 위

51) 위의 책.

치를 정리한 것이다.

<표 13> 가야금 현행여민락의 ‘싸랭’ 출현횟수와 위치

주법 출현위치	싸랭		
20박장단	-		
10박장단	제1박	10회(17.9%)	56회
	제6박	46회(82.1%)	
총계	56회		

위에서 살펴본 것을 토대로 거문고의 ‘싸랭’주법과 가야금의 ‘싸랭’주법을 비교해 보겠다. 거문고에서는 ‘싸랭’주법이 20박장단과 10박장단에 모두 등장하고 있지만 가야금에서는 ‘싸랭’이 10박장단에만 나타나고 있다.

두 악기의 ‘싸랭’이 나타나는 10박장단에서 주법이 나타나는 위치를 살펴보니 거문고의 ‘싸랭’이 나오는 위치에 가야금에서도 ‘싸랭’이 동일하게 등장하고 있었다. 다만 거문고에 없던 ‘싸랭’이 가야금에서 나타나는 경우도 있었다.

또한 ‘싸랭’주법이 거문고와 가야금 모두 일정한 박에서만 나타난다는 것을 알 수 있다. 거문고의 20박장단에 나오는 ‘싸랭’은 제11박에 위치하고 있고 10박장단에 나오는 ‘싸랭’은 제1박과 제6박에 위치하고 있다. 가야금의 ‘싸랭’이 나오는 위치도 10박장단에서 제1박과 제6박으로 나타나 거문고와 동일하다. 그러므로 이러한 기준에 의해 거문고보에 나타나는 ‘싸랭’은 가야금보로 변환할 때 같은 위치에 ‘싸랭’으로 변환하겠다.

이상의 내용을 종합하여 거문고와 가야금의 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’주법을 장단별로 나누어 살펴보면 다음 <표 14> 에서와 같이 20박장단에서는 거문고의 ‘슬기둥’과 ‘쌀갱’주법이 가야금에서 ‘슬기둥’주법으로 통일되어 연주되고 있다. 10박장단에서

는 거문고의 ‘슬기둥’주법과 ‘싸랭’주법이 가야금에서 ‘싸랭’주법으로 통일되어 연주되고 있다.

<표 14> 현행여민락의 거문고와 가야금의 옥타브주법 비교

장단과 악기 주법 및 횟수	20박장단				10박장단			
	거문고		가야금		거문고		가야금	
	주법	횟수	주법	횟수	주법	횟수	주법	횟수
주법 및 횟수	슬기둥	57회	슬기둥	85회	슬기둥	25회	싸랭	56회
	쌀갱	43회			쌀갱	-		
	싸랭	11회			싸랭	36회		
합계	111회		85회		61회		56회	

거문고와 가야금의 옥타브주법은 악기마다 조금씩 다른 방식으로 표현되고 있으나 출현위치가 같으므로 본질적으로 그 선율이 다르다고 할 수는 없다. 그러므로 거문고보를 가야금보로 변환할 때 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’ ‘싸랭’ 등의 옥타브주법이 등장하면 같은 위치에 ‘슬기둥’이나 ‘싸랭’ 등의 옥타브주법으로 변환하겠다.

다. ‘흥’ 주법

다음으로 거문고의 개방현주법 중 ‘흥’주법에 대해 살펴보겠다. ‘흥’은 지속음의 성질을 갖는 두 음 중간에 문현을 치는 주법인데 가야금에는 ‘흥’이라는 주법이 없으므로 거문고의 ‘흥’이 가야금에서 어떻게 표현되는지 현행여민락의 거문고와 가야금선율을 비교하여 알아보겠다.

현행 여민락에서 ‘흥’은 전 7장에 걸쳐 총 69회 등장하는데 20박장단과 10박장

단으로 나누어 살펴보겠다.

먼저 20박장단을 살펴보면 각 장의 제1각부터 제12각까지의 본가락에 38회(55.1%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 31회(44.9%) 출현하여 본가락과 여음에서 ‘흥’이 나타나는 비중이 비슷한 것을 알 수 있다. ‘흥’이 출현하는 위치를 살펴보니 20박장단에서는 다섯 번째박에 36회(94.7%), 열다섯번째 박에 2회(5.3%)로 나타나 다섯 번째 박에 위치하는 비중이 높았다. 10박장단에서는 31회 모두 세 번째 박에 ‘흥-원음’의 형태로 나타나고 있었다. 다음의 <표 15>의 내용은 현행여민락의 거문고선율에서 ‘흥’이 출현하는 횟수와 위치를 정리한 것이다.

<표 15> 거문고 현행여민락의 ‘흥’ 출현횟수와 위치

출현위치 횟수	본가락	여음	20박장단		10박장단
			제5박	제15박	제3박
횟수	38회 (55.1%)	31회 (44.9%)	36회 (94.7%)	2회 (5.3%)	31회 (100%)
총계	69회		38회		31회

거문고의 ‘흥’주법에 해당하는 가야금의 옥타브주법⁵²⁾은 장지와 모지를 연달아 연주하는 방법으로 거문고 주법 중 ‘쌀갱’과 ‘슬기둥’에 해당하는 주법을 가야금에서 ‘옥타브 아래음-원음’으로 연주하는 경우를 말한다. 현행여민락의 전체 7장 중 총 89회 출현하는데 제1각부터 제12각까지의 본가락에 40회(44.9%) 출현하고 제13각부터 제32각까지의 여음에서 49회(55.1%) 출현하여 여음부분에서 ‘옥타브주법’이 조금 더 많이 나타나는 것을 알 수 있다.

옥타브주법이 출현하는 위치를 살펴보니 20박장단에서는 다섯번째박에 36회(94.7%), 열다섯번째 박에 2회(5.3%)로 나타나 다섯 번째 박에 위치하는 비중이 높았다. 10박장단에서는 ‘옥타브주법’이 51회 나타나는데 모두 세 번째 박에 위치하고 있다. 다음의 <표 16>의 내용은 현행여민락의 가야금선율에서 거문고의 ‘흥’에 해

52) 본고에서의 가야금 옥타브주법은 ‘옥타브 아래음-원음’의 형태로 한정한다.

당하는 ‘옥타브주법’이 출현하는 횃수와 위치를 정리한 것이다.

<표 16> 가야금 현행여민락의 옥타브주법 출현횃수와 위치

출현위치 횃수	본가락	여음	20박장단		10박장단
			제5박	제15박	제3박
횃수	40회 (46%)	47회 (54%)	34회 (94.4%)	2회 (5.6%)	51회 (100%)
총계	87회		36회		51회

현행여민락의 가야금선율과 거문고선율에 나오는 ‘흥’주법과 옥타브주법을 각각 알아보았으니 이제 두 악기의 옥타브주법을 장단별로 나누어 비교해보겠다.

20박장단에서 거문고의 ‘흥’은 제5박에서 36회(94.7%), 제15박에서 2회(5.3%) 나타나고 가야금의 옥타브주법은 제5박에서 34회(94.4%), 제15박에 2회(5.6%) 나타나 두 악기 모두 대부분 제5박에서 출현하고 있음을 알 수 있다.

거문고의 제5박에서 ‘흥’이 나타나는 경우 36회 중 34회가 가야금의 옥타브주법의 위치와 일치하고 있고 형태는 이전음의 옥타브 아래음으로 나타난다. 제1장의 제9각, 제11각, 제15각, 제17각, 제20각, 제25각, 제27각, 제31각, 제2장의 제1각, 제3각, 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제14각, 제15각, 제17각, 제21각, 제25각, 제29각, 제31각, 제32각, 제3장의 제1각, 제3각, 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제13각, 제19각, 제23각, 제25각, 제27각, 제31각이 이에 해당한다. 아래의 <악보 3>에서 보면 『현행거문고보』의 다섯 번째 박에 나타나는 ‘흥’이 『현행가야금보』에서도 다섯 번째 박에 나타나고 있고, 이전음 黃의 동음(옥타브 아래음)인 橫으로 나타난다.

<악보 3> 黃의 동음으로 사용된 ‘흥’(제1장 제20각)

『현행 거문고보』	橫	ㄱ	橫	흥	橫	청	ㄱ	ㄱ	橫	ㄱ	橫	ㄱ
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

『현행 가야금보』	黃	ㄱ	黃	橫	黃	橫	太	太	黃	太	黃	太
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

제2장의 제11각과 제3장의 제11각은 제15박에서 ‘흥’이 나타나는 경우인데 위의 경우와 마찬가지로 가야금의 옥타브주법의 위치와 일치하고, 형태는 이전음의 옥타브 아래음이다. 다음의 <악보 4>에서 『현행거문고보』의 열다섯번째 박에 나오는 ‘흥’은 『현행거문고보』에서도 열다섯번째 박에 나타나고 있고 형태는 이전음의 옥타브 아래음인 伸으로 나타난다.

<악보 4> 伸의 동음으로 사용된 ‘흥’(제2장 제11각)

『현행 거문고보』	休	休	横	休	横	休	伸	伸	흥	伸	横	休	横
『현행 가야금보』	太	太	黄	太	黄	太	伸	伸	伸	伸	黄	休	黄

한편 제1장의 제22각과 제3장의 제14각에서는 거문고의 ‘흥’이 가야금에서 옥타브 아래음이 아닌 이전음과 동일한 음으로 나타난다. 다음의 <악보 5>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘흥’이 『현행가야금보』의 다섯 번째 박에서 이전음의 동일음인 南으로 나타나고 있다. 이는 이전음이 南인 경우 가야금의 조현상 南의 옥타브 아래음인 備이 존재하지 않기 때문인 것으로 여겨진다.

<악보 5> 南의 동음으로 사용된 ‘흥’(제1장 제22각)

『현행 거문고보』	備	備	흥	備	청	備	備	休	横	横
『현행 가야금보』	汰	南	南	南	南	南	南	汰	潢	潢

다음으로 10박장단을 살펴보겠다. 10박장단에 나타나는 거문고의 ‘흥’주법은 31회 모두 제3박에서 나타나고 가야금의 옥타브주법도 31회 모두 제3박에서 나타나 주법의 위치가 일치함을 알 수 있다. 또한 10박장단에서 제3박에 ‘흥’이 가야금에서 옥타브 아래음으로 나타나는 경우는 제4장의 제1각, 제5각, 제6각, 제7각, 제21각, 제5장의 제1각, 제3각, 제6각, 제7각, 제17각, 제19각, 제31각, 제6장의 제1각, 제3각, 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제11각, 제19각, 제21각, 제7장의 제1각, 제3각, 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제17각, 제19각, 제31각이다. 다음의 <악보 6>에서 『현행거문고보』의 세 번째 박에 나오는 ‘흥’이 『현행가야금보』에서도 세 번째 박에 나타나고 있으며 이전음의 옥타브 아래음인 𪛗로 등장한다.

<악보 6> 𪛗의 동음으로 사용된 ‘흥’(제4장 제7각)

『현행 거문고보』	𪛗		흥	𪛗		𪛗ㄱ		𪛗	橫	
『현행 가야금보』	太		𪛗	太		太ㄱ		太	黃	

한편 제7장의 제11각은 예외적으로 거문고의 ‘흥’주법이 옥타브 아래음이 아닌 黃으로 나타나고 있다. 다음의 <악보 7>에서 『현행거문고보』의 세 번째 박에 나오는 ‘흥’은 『현행가야금보』에서도 세 번째 박에 나타나고 있으나 여태까지와는 다른 형태로 나타나는데 이전음인 太의 동음(옥타브 아래음)으로 나타나는 것이 아니라 黃으로 나타나 예외적 현상을 보인다.

<악보 7> 黃으로 사용된 ‘흥’(제7장 제11각)

『현행 거문고보』	𪛗		흥	𪛗		伸		𪛗	伸	
『현행 가야금보』	太		黃	太		伸		太	伸	

위와 같은 결과를 통해 ‘홍’주법과 옥타브주법이 20박장단에서는 제5박과 제15박에 10박장단에서는 제3박에 등장해 두 주법 모두 일정한 박에서만 출현한다는 것을 알 수 있다. 또한 현행여민락 거문고의 ‘홍’은 가야금에서 黃으로 나타난 한 번의 경우를 제외하고⁵³⁾ 대부분 옥타브 아래음으로 나타나거나 이전음의 동음으로 나타났다. 다음의 <표 17>의 내용은 ‘홍’주법이 나타나는 위치와 출현각을 정리한 것이다.

53) 제7장 제11각에서 ‘홍’이 黃으로 나타난다.

<표 17> 현행거문고의 ‘홍’과 가야금의 관계

장단	위치	형태	출현각	
20박장단 (38회)	제5박	옥타브 아래음 (34회)	제1장	9, 11, 15, 17, 20, 25, 27, 31
			제2장	1, 3, 5, 6, 7, 9, 14, 15, 17, 21, 25, 29, 31, 32
			제3장	1, 3, 5, 6, 7, 9, 13, 19, 23, 25, 27, 31
		동음 (2회)	제1장	22
			제3장	14
	제15박	옥타브 아래음 (2회)	제2장	11
			제3장	11
10박장단 (31회)	제3박	옥타브 아래음 (30회)	제4장	1, 5, 6, 7, 21
			제5장	1, 3, 6, 7, 17, 19, 31
			제6장	1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 19, 21
			제7장	1, 3, 5, 6, 7, 9, 17, 19, 31
		黃 (1회)	제7장	11

위의 <표 17>에서와 같이 거문고의 ‘홍’주법은 가야금에서 옥타브 아래음으로 나타나는 경우가 95.7%로 다수를 차지하므로 거문고보를 가야금보로 변환할 때 ‘홍’주법을 이전음의 옥타브 아래음으로 변환하겠다. ㉠이나 ㉡처럼 옥타브 아래음이 없는 경우에는 가야금에서 제일 낮은 음인 橫으로 대체하여 변환하겠다.

이상의 내용을 종합하여 거문고의 옥타브주법을 가야금으로 변환하는 기준을 요

약해보겠다. ‘슬기둥’, ‘쌀갱’ ‘싸랭’주법이 거문고에 등장하면 같은 위치에 ‘슬기둥’이나 ‘싸랭’으로 변환하겠다. ‘흥’주법의 경우에는 이전음의 옥타브 아래음으로 변환하여 역보하는데 가야금의 조현상 옥타브 아래음이 없는 경우에는 가장 낮은 음인 横으로 대체하여 사용하겠다.

3. 淸주법

다음으로 거문고의 개방현 주법 중 ‘청’주법⁵⁴⁾에 대해 살펴보겠다. ‘청’은 다른 악기에서는 찾아볼 수 없는 거문고의 독특한 용법으로 현행 여민락에서는 각의 중반부나 후반부에 한번 등장하는 단청과 각의 중반부에 연달아 세 번 등장하는 복청이 등장하므로 단청과 복청⁵⁵⁾으로 나누어 살펴보겠다.

가. 단청

각의 중반부나 후반부에 등장하는 단청은 여민락에서 총 56회 등장하는데 먼저 제1장·2장·3장의 20박장단의 경우를 보면 거문고의 ‘청’이 총 53회 나타난다. ‘청’이 나타나는 위치는 제9박에서 28회, 제19박에서 25회, 제17박에서 1회 나타나 대부분 제9박과 제19박에서 출현하는 것을 알 수 있다.

20박장단에서 거문고의 ‘청’이 가야금으로 나타나는 형태를 살펴보면 이전음의 동음, ㄴ, ‘太-林’, ‘南-林-潢’, 黃으로 구분할 수 있다. 이 중 이전음과의 동음⁵⁶⁾으로 출현하는 형태가 총 59회 중 31회로 나타나 다수를 차지하고 있다. 동음은 이

54) ‘청’은 주로 악구의 단락을 짓기 위한 일종의 싸인 구실을 하게 되며 순조(1800~1834)이후 林鍾으로 통일되었다. 문재숙의 “현행거문고와 가야금의 보허사 비교”에 따르면 청에 해당하는 가야금의 음은 그 선행음의 1또는 2옥타브 아래음을 치거나 동일음이다.

55) 거문고에 복청이란 용어는 없으나 兩淸, 皆淸, 盡淸 등을 하나로 통합하여 복수의 청이라는 의미의 복청으로 통합하였다.

56) 동음에는 이전음과 같은 음, 이전음의 옥타브 아래음, 조현상 옥타브 아래음이 없을 때는 제일 아래현인 横이 포함된다.

전음과 같은 음을 포함하여 이전음의 옥타브 아래음⁵⁷⁾이 포함된다. 다음의 <악보 8>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 아홉 번째 박에 ‘청’이 출현하는데 『현행가야금보』에서는 거문고의 ‘청’자리에 이전음인 黃의 동음 형태로 등장하여 ‘청’이 동음으로 나타나고 있다.

<악보 8> ‘청’이 동음으로 나타나는 경우(제2장 제13각)

『현행 거문고보』	仲	ㄱ	仲	ㄱ	ㄱ	仲-佻	橫	ㄱ	청	ㄱ	仲	ㄱ	循	ㄱ	ㄱ	循	ㄱ	循	ㄱ
『현행 가야금보』	仲	ㄱ	仲	ㄱ	太	ㄱ	黃	ㄱ	黃	ㄱ	仲	ㄱ	太	ㄱ	仲	ㄱ	南	ㄱ	南 林

거문고의 ‘청’이 가야금의 ㄱ으로 출현하는 경우는 4회 나타나는데 4회 모두 제1박부터 제12박까지 같은 선율로 되어있다. 다음의 <악보 9>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 아홉 번째 박에 나오는 ‘청’은 『현행가야금보』에서도 아홉 번째 박에 등장하는데 ㄱ의 형태로 등장한다.

<악보 9> ‘청’이 ㄱ으로 나타나는 경우(제1장 제31각)

『현행 거문고보』	橫	ㄱ	橫	ㄱ	홍	ㄱ	橫	ㄱ	청	ㄱ	橫	ㄱ	橫	佻	仲	ㄱ	仲	ㄱ	佻	ㄱ
『현행 가야금보』	ㄱ	ㄱ	黃	ㄱ	橫	ㄱ	黃	ㄱ	ㄱ	循	黃	ㄱ	黃	太	仲	ㄱ	仲	ㄱ	太	ㄱ

거문고의 ‘청’이 가야금에서 ‘太-林’으로 출현하는 경우는 7회 나타나는데 모두 제1박부터 제16박까지 같은 선율로 되어있다. 다음의 <악보 10>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 아홉 번째 박에 나오는 ‘청’은 『현행가야금보』에서 아홉 번째 박과 열 번째 박에 등장하는데 ‘太-林’의 형태로 등장한다.

57) ㄱ이나 仲처럼 조현상 옥타브 아래음이 없는 경우는 橫을 연주하게 되는데 이경우도 동음에 포함시킨다.

<악보 10> ‘청’이 ‘太-林’으로 나타나는 경우(제2장 제31각)

『현행 거문고보』	仲	ㄱ	仲	홍	仲	청	仲	ㄱ	仲	ㄱ	汰	淋	淋	
『현행 가야금보』	仲	ㄱ	仲	仲	仲	太	林	仲	ㄱ	仲	太	林	林	

거문고의 ‘청’이 가야금에서 ‘南林-潢’으로 출현하는 경우는 6회 나타나는데 6회 모두 제1박부터 제13박까지 같은 선율로 되어있다. 다음의 <악보 11>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 아홉 번째 박에 나오는 ‘청’은 『현행가야금보』에서 아홉 번째 박과 열 번째 박에 등장하는데 ‘南-林-潢’의 형태로 등장한다.

<악보 11> ‘청’이 ‘南林-潢’으로 나타나는 경우(제2장 제14각)

『현행 거문고보』	淋	ㄱ	淋	홍	淋	청	淋	ㄱ	淋	循	潢	潢	循	淋
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

『현행 가야금보』	林	ㄱ	林	淋	林	南-林	潢	林	ㄱ	林	南	潢	潢	南	林
--------------	---	---	---	---	---	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

이외에도 거문고의 ‘청’이 나타나는 선율이 가야금에서 리듬이 확장되며 ‘청’이 생략되어 나타나는 경우가 4회, 黃으로 출현하는 경우가 1회 나타난다. 다음의 <악보 12>에서 보이듯이 『현행거문고보』의 열여섯 번째 박과 열일곱 번째 박에 나오는 ‘仲-汰-潢’선율이 『현행가야금보』에서 열일곱 번째 박부터 스무 번째 박까지 리듬이 확장되어 나타났고, 그로 인해 『현행거문고보』 열아홉 번째 박에 나타난 ‘청’이 『현행가야금보』에서는 생략되었다.

<악보 12> ‘청’이 생략되어 나타나는 경우(제3장 제30각)

『현행 거문고보』	仲		佉		仲	佉	淋		淋		仲ㄱ		仲		淋	仲-佉	橫		청	
『현행 가야금보』	仲		太		仲	太	林		林		仲ㄱ		仲	太	林		仲		太	黃

다음으로 4장·5장·6장·7장의 10박장단의 경우를 살펴보겠다. 10박장단에서는 거문고의 ‘청’이 총 3회 나타나는데 제4장의 제12각, 제32각, 제6장의 제32각에서 등장하며 모두 제9박에서 黃으로 나타난다. 다음의 <악보 13>에서 보이듯이 『현행 거문고보』의 아홉 번째 박에 나오는 ‘청’은 『현행가야금보』에서도 아홉 번째박에 등장하는데 黃의 형태로 나타난다.

<악보 13> ‘청’이 黃으로 나타나는 경우(제4장 제12각)

현행 거문고보』	仲		橫	仲		仲		佉	청	
『현행 가야금보』	仲		仲	仲		仲ㄱ		太	黃	

나. 복청

한편 여민락에는 악구의 단락을 짓기 위한 ‘청’만이 아닌 악구의 중간부분에 세 번 연달아 반복되어 나오는 ‘청’이 등장한다. 이렇게 악구의 중간부분에 등장해 여러 번 반복되는 ‘청’을 가야금에서 어떻게 연주하는지에 대한 것은 아직 명확히 밝혀지지 않았으므로 현행 여민락에 나오는 거문고의 ‘청-청-청’이 가야금에서 어떻게 연주되는지 알아보겠다.

20박장단에서 ‘청-청-청’으로 세 번 연달아 나오는 경우 모두 제5박·7박·9박에 위치하고 있고 총 5회 등장한다. 이전음의 옥타브 아래음 - 원음 - 옥타브 아래음

으로 나타나는 경우가 제1장의 제5각, 제6각, 제21각 이렇게 3회 나타나고, 이전 음의 동음과 하나 아래음으로 구성되어 있는 경우가 제1장의 제3각, 제13각으로 2회 나타난다. 다음은 ‘청-청-청’이 나타나는 예시이다. <악보 14>의 선율은 제1장 제5각의 선율인데 『현행거문고보』의 다섯 번째 박부터 나타나는 ‘청-청-청’이 『현행가야금보』에서도 같은 위치에 출현하고 있다. 출현 형태는 이전음의 옥타브 아래음 - 원음 - 옥타브 아래음의 형태로 나타나고 있다.

<악보 14> 20박장단의 ‘청-청-청’의 동음형태(제1장 제5각)

『현행 거문고보』	ㄱ		ㄴ	ㄷ	청		청		청		ㄱ		ㄴ	ㄷ	橫		仲		仲	
『현행 가야금보』	太		太		ㄴ		太		ㄴ		仲		黃		太		仲		仲	

<악보 15>의 선율은 ‘청-청-청’이 동음과 한음아래의 형태로 나타나는 경우인데 『현행거문고보』의 다섯 번째 박부터 나타나는 ‘청-청-청’이 『현행가야금보』에서도 같은 위치에 출현하고 있다. 옥타브 아래음이 아닌 동음-하나아래음-동음의 형태로 나타나는데 이전음이 南인 경우 옥타브 아래음인 備이 없어서 이러한 형태로 나타났을 것으로 추정된다.

<악보 15> 20박장단 ‘청-청-청’의 한음아래형태(제1장 제13각)

『현행 거문고보』	備				청		청		청		備		備		ㄴ		橫		備	
『현행 가야금보』	汰		南		南		林		林		南		南		汰		橫		南	

다음으로 4장·5장·6장·7장의 10박장단에서 복청이 나오는 경우를 알아보겠다. 10박장단에서는 ‘청-청-청’이 제5장 제13각의 제3박·4박·5박에서 출현하는데 이전

음의 ‘옥타브 아래음-원음’의 형태로 나타난다. <악보 16>에서 보이듯이 10박장단의 ‘청-청-청’은 ‘옥타브 아래음-원음’의 형태로 나타나고 있다.

<악보 16> 10박장단 ‘청-청-청’의 동음형태(제5장 제13각)

『현행 거문고보』	仲		청	청	청	林	橫	備	橫	
『현행 가야금보』	仲		仲	仲		林	橫	南	橫	

이상의 내용을 정리하면 현행여민락에서 거문고의 ‘단청’은 이전음의 동음으로 나타나는 경우가 총 56회 중 31회(55.4%)로 나타나 가장 많았고, ‘복청’의 경우는 이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음으로 나타나는 경우가 총 6회 중 4회(66.7%)로 나타나 다수를 차지했다. 다음의 <표 18>의 내용은 거문고의 ‘청’주법이 가야금에서 연주되는 형태와 출현각을 정리한 것이다.

<표 18> 현행거문고의 ‘청’과 가야금의 관계

장단	위치		형태	출현각	
20박장단 (58회)	단 청	제9박	동음	제1장	10, 15, 20, 22, 25
				제2장	2, 13
				제3장	13, 14, 19
			ㄹ	제1장	9, 31
				제2장	1
				제3장	31
			太-林	제1장	17, 27
				제2장	29, 31, 32
				제3장	1, 25
			南林-潢	제2장	14, 15, 17, 25
				제3장	23, 27
			黃	제3장	16
	복 청	제19박	동음	제1장	4, 6, 9, 17, 18, 23, 27, 28,
				제2장	1, 9, 10, 19, 27, 32
				제3장	1, 2, 9, 10, 15, 17, 28,
			생략	제1장	1, 8, 30
				제3장	30
10박장단 (4회)	단 청	제9박	黃	제4장	12, 32
				제6장	32
	복 청	제3·4·5박	옥타브↓ -원음- 옥타브↓	제5장	13

이상의 내용을 종합해보면 거문고의 ‘청’주법은 단청과 복청으로 나눌 수 있는데 현행 여민락의 가야금선율과 거문고선율을 비교해본 결과 ‘단청’은 이전음의 동음으로 나타나는 경우가 다수를 차지하고 ‘복청’은 이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음으로 나타나는 경우가 다수를 차지하므로 이 결과를 기준으로 변환하겠다. 즉 고악보 거문고선율에서 나타나는 ‘청’은 이전음과 동일음으로, ‘청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음’으로, ‘청-청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음’으로 변환하겠다.

4. 소결론

가야금과 거문고는 현악기라는 공통점이 있지만 악기자체에서 오는 차이점에 기인하여 두 악기간의 선율 변화가 생길 수밖에 없을 것이다. 두 악기의 차이를 어떻게 해석할 것인지에 대해 현행여민락의 거문고와 가야금의 선율을 비교하여 거문고선율을 가야금선율로 변환하는 기준을 알아보았다. 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 현행가야금과 거문고선율의 음역을 비교해본 결과 가야금선율이 한옥타브 위로 기보되어 있는 경우가 많았다. 이는 가야금의 음역이 거문고보다 높다는 악기의 특수성이 악보에서도 나타나는 것으로 해석할 수 있겠다. 그러므로 본 고에서도 이러한 기준을 따라 거문고 고악보의 선율을 한옥타브 올려서 가야금보로 변환하겠다. 또한 거문고보를 가야금으로 연주할 때 가야금으로 연주가 불가능하거나 어색한 선율도 한옥타브 올려서 변환하겠다.

둘째, 거문고와 가야금의 옥타브주법은 악기마다 조금씩 다른 방식으로 표현되고 있으나 출현위치가 같으므로 본질적으로 그 선율이 다르다고 할 수는 없다. 그러므로 거문고보를 가야금보로 변환할 때 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’ ‘싸랭’ 등의 옥타브주법이 등장하면 같은 위치에 ‘슬기둥’이나 ‘싸랭’ 등의 옥타브주법으로 변

환하겠다. ‘홍’주법의 경우에는 이전음의 옥타브 아래음으로 변환하여 역보하는데 가야금의 조현상 옥타브 아래음이 없는 경우에는 가장 낮은 음인 横으로 대체하여 사용하겠다.

셋째, 거문고의 ‘청’은 ‘단청’과 ‘복청’으로 나눌 수 있는데 ‘단청’은 이전음의 동음으로 나타나는 경우가 다수를 차지하므로 동음으로 역보하는 것이 타당할 듯하다. ‘복청’의 경우는 옥타브 아래음을 활용하는 경우가 다수를 차지했으므로 이를 따르도록 하겠다. 즉 ‘청’은 이전음과 동일음으로, ‘청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음’으로, ‘청-청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음’으로 역보하겠다.

III. 여민락의 속도와 음역

본 장에서는 여민락의 속도와 음역에 대해 알아보고자 한다. 『금합자보』부터 현행까지의 전승과정에서 어떠한 속도의 변화를 겪었는지 구명하기 위하여 출현음수⁵⁸⁾와 옥타브주법의 횟수를 분석하여 논증하겠다. 고악보마다 각을 나누는 기보방식이 다르므로 『현행가야금보』를 기준으로 각 단위로 나누어 출현음수를 살펴보고 옥타브주법의 출현횟수를 분석하여 여민락의 속도변화에 대해 알아보겠다. 또한 여민락을 성악곡시기와 기악곡화된 시기로 나누어 음역의 변화를 살펴 보겠다.

1. 속도의 변화

여민락은 여러 가지 음악적 변화를 거쳐 현재에 이르고 있다. 『금합자보』시절 비교적 단순했던 선율이 출현음의 수가 늘어나고 여러 음악적 변화를 거치면서 속도의 변화도 있었을 것으로 추정된다. 출현음수와 옥타브주법의 횟수를 통해 여민락의 속도의 변화에 대해 알아보겠다.

가. 출현음수와 속도

『금합자보』부터 『현행가야금보』까지의 출현음수를 20박장단과 10박장단으로 나누어 한 각에 나타나는 출현음수를 분석한 후 속도와 어떠한 연관성이 있는지 알아 보겠다.

1) 20박장단의 출현음수와 속도

58) 본 고에서의 출현음수란 한 각에 나타나는 음의 개수를 뜻한다.

『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 20박장단으로 되어 있는 제1장에 나타나는 출현 음수를 분석하겠다.

가) 금합자보

『금합자보』 제1장의 출현음수는 두 개에서 여섯 개로 구성되어 있고 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 반드시 음이 등장하는 것이 특징이다. 다음의 <표 19>의 내용은 『금합자보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 19> 『금합자보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	2	4	5	6	3	3	2	5	2	6	2	6	5	6	2	6
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	2	5	4	5	6	3	2	4	2	6	3	2	3	5	2	2

출현음수가 제일 적은 경우는 두 개인데 이때 첫 번째 박자에 나오는 음과 여섯 번째 박자에 나오는 음은 동일한 음으로 동음반복형태를 갖추고 있다. 첫 번째 박과 여섯 번째 박에만 음이 나오는 형태의 각이 전체 32각 중 11각으로 34.4%의 비율을 차지하고 있다. <악보 17>의 제1장 제1각에는 출현음수가 2개 등장하여 『금합자보』의 최소 출현음수를 보여준다.

<악보 17> 『금합자보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제1각)

『금합자보』	黃 ㄱ					黃		
--------	-----	--	--	--	--	---	--	--

출현음수가 세 개인 각은 다섯 번(15.6%), 출현음수가 네 개인 각은 세 번(9.4%) 나타나며 출현음수가 다섯 개인 각은 여섯 번(18.8%) 나타난다. 『금합자보』에서 출현음수가 제일 많은 경우는 여섯 개로 일곱 번(21.9%) 나타나는데 이때 출현음은 1박, 3박, 4박, 5박, 6박, 7박, 8박에 위치한다. <악보 18>의 출현음수는 6개로 『금합자보』의 최대 출현음수의 예시이다.

<악보 18> 『금합자보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제4각)

『금합자보』	ㄴ		ㄷ	ㄹ		ㅁ	ㅂ	ㅅ
--------	---	--	---	---	--	---	---	---

나) 신증금보

『신증금보』 제1장의 한 각에 나타나는 출현음수는 다섯 개에서 여덟 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 20>의 내용은 『신증금보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 20> 『신증금보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	6	6	6	7	5	6	7	6	5	8	5	6	6	6	5	7
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	5	7	7	5	6	5	5	7	5	6	5	7	6	6	5	6

『신증금보』 제1장에서 한 각에 나오는 출현음수가 제일 적은 경우는 다섯 개로 열한 번(34.4%) 나타나는데 <악보 18>의 출현음수는 『신증금보』에서 가장 적은 다섯 개다. 출현음이 다섯 개인 열한개의 각을 이전시대의 악보인 『금합자보』의 출현음수와 비교해보니 한 각⁵⁹⁾을 제외한 열 개의 각에서 모두 출현음수가 늘어났다.

<악보 19> 『신증금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)

『금합자보』	太					太		仲
『신증금보』	太		太	청	太		太	仲

출현음수가 여섯 개인 각은 제1장에서 열세 번(40.6%)으로 나타나는데 『금합자보』의 출현음수와 비교해보니 『금합자보』의 출현음수와 동일한 각이 네 각 있었고 나머지 각에서는 모두 『금합자보』의 출현음수보다 늘어났다는 것을 알 수 있다.

한편 『신증금보』의 출현음수가 일곱 개인 각은 일곱 번(21.9%) 나타나고, <악보 20>의 선율과 같이 출현음수가 여덟 개인 각은 한 번(3.1%) 나타나는데 출현음수가 일곱 개와 여덟 개인 경우는 모두 『금합자보』의 음의 개수보다 늘어났다.

<악보 20> 『신증금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제10각)

『금합자보』	太	ㄱ		黃	備		黃	ㄱ	備	黃	
『신증금보』	仲	ㄱ		太	黃	備	黃	ㄱ	仲	太	仲

다) 한금신보

『한금신보』의 한 각에 나타나는 출현음수는 여섯 개에서 열 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 21>의 내용은 『한금신보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

59) 제1장 제20각은 『금합자보』의 출현음수와 동일하다.

<표 21> 『한금신보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	7개	10개	8개	8개	8개	8개	8개	8개	8개	8개	8개	7개	8개	7개	8개	7개
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	8개	7개	9개	7개	8개	6개	6개	7개	6개	7개	6개	8개	6개	7개	7개	6개

『한금신보』에서 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 작은 경우는 여섯 개로 여섯 번(18.8%) 나타나는데 이전시대의 악보인 『신증금보』의 출현음수와 비교해보니 『신증금보』의 출현음수와 동일한 각이 두 각 나타나고, 나머지 네 각은 『신증금보』의 출현음수보다 늘어난 것을 알 수 있다. <악보 21>의 출현음수는 6개로 『한금신보』의 최소 출현음수이다.

<악보 21> 『한금신보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제22각)

『신증금보』	ㄷ	ㄴ	ㄷ	太	黃
『한금신보』	備	橫	備	太	黃

출현음수가 일곱 개인 각은 열 번(31.3%) 나타나는데 『신증금보』의 출현음수와 동일한 각이 세 각 나타나고 나머지 일곱각은 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났다. 출현음수가 여덟 개인 각은 열네 번(43.8%) 나타나는데 『신증금보』의 출현음수와 비교해보니 한 각⁶⁰⁾을 제외하고는 모두 출현음수가 늘어났다. 음의 개수가 아홉 개인 각과 열 개인 각은 각각 한 번씩 나타나 3.1%씩의 비율을 보이고 있고 모두 『신증금보』보다 늘어난 출현음수를 보인다. <악보 22>의 출현음수는 10개

60) 제1장 제10각은 『신증금보』의 출현음수와 동일하다.

로 『한금신보』의 최대 출현음수이다.

<악보 22> 『한금신보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)

『신증금보』	太 冂 備 黃 仲 冂 太 黃										
『한금신보』	俚	黃	黃 冂	備	黃	仲	仲 冂	仲	太	黃	

라) 삼죽금보

『삼죽금보』 제1장의 한 각에 나타나는 출현음수는 열 개에서 열일곱 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 22>의 내용은 『삼죽금보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 22> 『삼죽금보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	12	13	11	10	15	10	14	14	12	14	13	14	10	11	10	14
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	11	13	17	11	10	10	11	12	10	17	12	12	13	15	13	13

<악보 23>에서 보이듯이 한 각에 나오는 출현음수가 제일 작은 경우는 열 개로 일곱 번 등장해 21.9%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『한금신보』의 출현음수와 비교해보니 일곱 번 모두 『한금신보』의 출현음수보다 늘어났다.

<악보 23> 『삼죽금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제4각)

『한금신보』	<div> ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ </div>									
『삼죽금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ

출현음수가 열한 개인 각과 열두 개인 각은 다섯 번(15.6%)씩 나타나고 있고, 음의 개수가 열세 개인 각은 여섯 번(18.8%)으로 나타난다. 음의 개수가 열네 개인 각은 다섯 번(15.6%)나타나고 음의 개수가 열다섯 개인 각은 두 번(6.2%) 나타난다. <악보 24>에서 보이듯이 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 열일곱 개로 두 번(6.2%) 등장한다. 『삼죽금보』 제1장에 나타난 음의 개수를 이 전시대 악보인 『한금신보』와 비교해보니 출현음의 개수가 모든 각에서 늘어났음을 알 수 있다.

<악보 24> 『삼죽금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제19각)

『한금신보』	<div> 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 </div>									
『삼죽금보』	太	太仲	林仲太	黃	黃	太	仲林	仲	仲太	林仲太

마) 방산한씨금보

『방산한씨금보』 제1장⁶¹⁾의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 아홉 개에서 열다섯 개로 구성되어 있었다. 다음의 <표 23>의 내용은 『방산한씨금보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

61) 악보가 비어 있는 19각과 20각은 제외하고 살펴보겠다.

<표 23> 『방산한씨금보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	12	15	9	10	12	11	13	13	12	12	12	12	9	1개	9	11
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	12	10	7+ a 62)	6+ a 63)	9	10	11	11	9	11	12	10	13	13	12	10

한 각에 나오는 출현음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 25>에서 보이듯이 아홉 개로 다섯 번 등장해 15.6%의 비율을 보이고 있다. 다섯 번 모두 이전시대의 악보인 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 현상을 보이고 있다.

<악보 25> 『방산한씨금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제3각)

『삼죽금보』	ㄹ	黃	橫	黃	ㄹ	黃	太	黃	ㄹ	ㄹ
『방산한씨 금보』	ㄹ	黃	橫	黃	ㄹ	黃	太	黃	ㄹ	ㄹ

출현음수가 열 개인 각은 여섯 번(18.8%) 나타나는데 이전시대의 악보인 『삼죽금보』이 출현음수와 비교해보니 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 두 각 나타나고 나머지 네 각은 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 세 번 나타나고 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각과 늘어난 각이 각각 한 번씩 나타난다. 음의 개수가 열두 개인 각은 아홉 번(28.1%) 나타나는데 『삼죽금보』와 동일한 각이 세 번, 『삼죽금보』의 출현음수보다 늘어난 각이 한 번, 줄어

62) 『방산한씨금보』의 19각 11박부터 20박까지의 선율을 알 수 없어 1박부터 10박까지의 음의 개수에 +a를 표기했다.

63) 『방산한씨금보』의 20각 1박부터 10박까지의 선율을 알 수 없어 11박부터 20박까지의 음의 개수에 +a를 표기했다.

든 각이 다섯 번 나타난다. 음의 개수가 열세 개인 각은 네 번(12.5%) 나타나는데 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 한번 나타나고 나머지 세 각은 『삼죽금보』보다 줄어들었다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 26>에서와 같이 열다섯 개로 한 번(3.1%) 나타나고 있으며 『삼죽금보』의 출현음수보다 늘어났다.

<악보 26> 『방산한씨금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)

『삼죽금보』	<table><tr><td>倅黃</td><td>黃ㄱ</td><td>黃</td><td>倅</td><td>黃</td><td>黃청</td><td>太仲</td><td>仲ㄱ</td><td>仲</td><td>- 太</td><td>黃</td></tr><tr><td colspan="11"></td></tr></table>											倅黃	黃ㄱ	黃	倅	黃	黃청	太仲	仲ㄱ	仲	- 太	黃											
	倅黃	黃ㄱ	黃	倅	黃	黃청	太仲	仲ㄱ	仲	- 太	黃																						
『방산한씨 금보』	<table><tr><td>倅</td><td>黃</td><td>倅</td><td>黃</td><td>黃</td><td>倅</td><td>倅</td><td>黃</td><td>太</td><td>仲</td><td>仲ㄱ</td><td></td><td>仲</td><td></td><td>太</td><td></td><td>黃</td><td></td><td>黃</td></tr></table>											倅	黃	倅	黃	黃	倅	倅	黃	太	仲	仲ㄱ		仲		太		黃		黃			
倅	黃	倅	黃	黃	倅	倅	黃	太	仲	仲ㄱ		仲		太		黃		黃															

바) 아악부가야금보

『아악부가야금보』 제1장의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 열 개에서 열세 개로 구성되어 있었다. <표 24>의 내용은 『아악부가야금보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 24> 『아악부가야금보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	11	13	11	12	10	12	10	13	12	12	12	12	10	10	10	10
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	11	13	10	11	10	10	11	11	10	10	11	13	11	11	12	10

한 각에 나오는 출현음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 27>에서처럼 열 개

로 열두 번 등장해 37.5%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『삼죽금보』의 출현음수와 비교해보니 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 일곱 각, 동일한 각이 다섯 각으로 나타났다.

<악보 27> 『아악부가야금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)

『삼죽금보』	太	太	休	太	休	太	林	太	仲	仲	林	仲	林
『아악부 가야금보』	太	太	休	太	休	仲	黃	太	仲	仲	仲	仲	仲

출현음수가 열한 개인 각은 아홉 번(28.1%) 나타나는데 『삼죽금보』의 음의 개수와 동일한 각이 네 각, 줄어든 각이 다섯 각으로 나타났다. 출현음수가 열두 개인 각은 일곱 번(21.9%)으로 나타나고 있는데 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 네 각 나타나고 동일한 각이 한 각, 늘어난 각이 두 각 나타났다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 28>에서처럼 열세 개로 네 번(12.5%) 나타나고 있으며 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 두 각, 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어들거나 늘어난 각이 각각 한각씩 나타났다.

<악보 28> 『아악부가야금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제2각)

『삼죽금보』	林	黃	黃	太	黃	黃	太	仲	仲	仲	太	黃	黃
『아악부 가야금보』	林	黃	黃	黃	太	黃	太	仲	仲	仲	太	黃	黃

사) 현행가야금보

『현행가야금보』 제1장의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 열 개에서 열

세 개로 구성되어 있었다. 다음의 <표 25>의 내용은 『현행가야금보』 제1장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 25> 『현행가야금보』 제1장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	12	13	11	12	10	12	10	13	12	12	12	12	10	10	10	10
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	11	13	10	11	10	10	11	11	10	10	11	13	11	13	12	12

한 각에 나오는 출현음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 29>에서 보이듯이 열 개로 열한 번 등장해 34.4%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『아악부가야금보』의 출현음수와 비교해보니 모든 각이 『아악부가야금보』의 출현음수와 동일하게 나타났다.

<악보 29> 『현행가야금보』 제1장의 최소 출현음수(제1장 제5각)

『아악부 가야금보』	太	ㄱ		太		休		太		休		仲		黃		太		仲		仲	
『현행 가야금보』	太	ㄱ		太		休		太		休		仲		黃		太		仲		仲	

출현음수가 열한 개인 각은 일곱 번(21.9%) 나타나는데 『아악부가야금보』의 음의 개수와 모두 동일하게 나타났다. 출현음수가 열두 개인 각은 아홉 번(28.1%)으로 나타나고 있는데 『아악부가야금보』의 출현음수보다 늘어난 각이 두 각 나타나고 동일한 각이 일곱 각으로 나타났다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 30>에서와 같이 열세 개로 다섯 번(15.6%) 나타나고 있으며 모든 각이 『아악부가야금보』의 출현음수와 동일하게 나타났다.

<악보 30> 『현행가야금보』 제1장의 최대 출현음수(제1장 제8각)

『아악부 가야금보』	仲		太		仲	太	林		林		仲		仲	太	林		仲		太	黃
『현행 가야금보』	仲		太		仲	太	林		林		仲		仲	太	林		仲		太	黃

이상 여민락 제1장의 각 시기별 악보에서 나타나는 출현음수에 대해 살펴보았다. 『금합자보』 시대에 2~6개였던 출현음수가 『신증금보』와 『한금신보』시대에는 5~10개로 늘어났고 『삼죽금보』로 전승되면서 10~17개로 늘어났다. 이후 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』로 전승되면서 9~15개로 나타나 출현음수가 줄어들거나 동일하게 나타났다.

이에 대해 출현음수와 악곡의 속도와 연관시켜 해석한 결과는 다음과 같다. 출현음수가 늘어났다는 것은 음과 음사이에 추가음이 생겨 선율이 점차 복잡해지는 변화를 나타내는 것으로 음의 지속시간이 길어질 때 공간을 메우기 위해 한번 혹은 그 이상 음을 연주하며 공간을 메우는 것이다. 이렇게 출현음수가 늘어 선율의 변화가 나타나는 것은 선율이 확대되었다는 것을 뜻한다.

선율확대란 비교적 빠르기가 빠른 기존의 선율이 빠르기가 느려지며 선율의 율곽이 확대되고, 이에 따라 기존의 음들이 확대된 리듬으로 바뀌며 다양한 선율수식이 첨가되는 현상⁶⁴⁾을 의미한다. 이렇게 다양한 선율 수식으로 인해 출현음수가 늘어나면서 선율이 확대되는 과정을 거치게 되고, 장단의 틀이 재편성되면서 음악의 속도가 점차 느려지게 되는 변화를 갖게 되는 것으로 풀이할 수 있다.

즉 『금합자보』에서 전승된 선율이 점차 출현음수가 늘어나면서 선율이 확대되어 『신증금보』와 『한금신보』시대에 1차적으로 느려졌고, 『삼죽금보』시대에 와서 출현음수가 현저히 많아지면서 이전시대보다 음악이 더 느려져 2차 느려짐이 발생했을 것으로 추정해 볼 수 있다. 출현음수가 줄어들거나 변화가 거의 없는 『방산한씨금보』이후에는 속도의 변화에 있어서 큰 차이가 없다. 다음의 <표 26>의 내용은 여민락 제1장의 출현음수와 속도를 정리한 것이다.

64) 오용록, 「한국기존음악 형성론1-1」, 『한국음악형성론』(서울: 민속원, 2012), 123쪽.

<표 26> 여민락 제1장의 출현음수와 속도

악보 각순서	금합자보	신증금보	한금신보	삼죽금보	방산한씨 금보	아악부 가야금보	현행 가야금보
1각	2	6	7	12	12	11	12
2각	4	6	10	13	15	13	13
3각	5	6	8	11	9	11	11
4각	6	7	8	10	10	12	12
5각	3	5	8	15	12	10	10
6각	3	6	8	10	11	12	12
7각	2	7	8	14	13	10	10
8각	5	6	8	14	13	13	13
9각	2	5	8	12	12	12	12
10각	6	8	8	14	12	12	12
11각	2	5	8	13	12	12	12
12각	6	6	7	14	12	12	12
13각	5	6	8	10	9	10	10
14각	6	6	7	11	10	10	10
15각	2	5	8	10	9	10	10
16각	6	7	7	14	11	10	10
17각	2	5	8	11	12	11	11
18각	5	7	7	13	10	13	13
19각	4	7	9	17	7+ a ⁶⁵)	10	10
20각	5	5	7	11	6+ a ⁶⁶)	11	11
21각	6	6	8	10	9	10	10
22각	3	5	6	10	10	10	10
23각	2	5	6	11	11	11	11
24각	4	7	7	12	11	11	11
25각	2	5	6	10	9	10	10
26각	6	6	7	17	11	10	10
27각	3	5	6	12	12	11	11
28각	2	7	8	12	10	13	13
29각	3	6	6	13	13	11	11
30각	5	6	7	15	13	11	13
31각	2	5	7	13	12	12	12
32각	2	6	6	13	10	10	12
총합	2~6	5~8	6~10	10~17	9~15	10~13	10~13
	2~6	5~10		9~17			
속도변 화	↑ 1차 느려짐 ↑ 2차 느려짐						

2) 10박장단의 출현음수와 속도

『금합자보』, 『신증금보』, 『삼죽금보』, 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 10박장단인 제4장에 나타나는 출현음수를 분석하겠다.

가) 금합자보

『금합자보』 제4장의 출현음수는 두 개에서 여섯 개로 구성되어 있고 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 반드시 음이 등장하는 것이 특징이다. 다음의 <표 27>의 내용은 『금합자보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 표이다.

<표 27> 『금합자보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	2	6	2	3	3	3	2	5	2	6	3	2	6	6	2	6
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	2	3	2	3	2	5	3	6	2	6	2	6	3	3	2	2

출현음수가 제일 적은 경우는 <악보 31>에서와 같이 두 개로 나타나는데 이때 첫 번째 박자에 나오는 음과 여섯 번째 박자에 나오는 음은 동일한 음으로 동음 반복형태를 갖추고 있다. 첫 번째 박과 여섯 번째 박에만 음이 나오는 형태의 각

65) 『방산한씨금보』의 19각 11박부터 20박까지의 선율을 알 수 없어 1박부터 10박까지의 음의 개수에 +a를 표기했다.

66) 『방산한씨금보』의 20각 1박부터 10박부터의 선율을 알 수 없어 11박부터 20박까지의 음의 개수에 +a를 표기했다.

이 전체 32각 중 13각으로 40.6%의 비율로 나타난다.

<악보 31> 『금합자보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제3각)

『금합자보』	備ㄱ					備		
--------	----	--	--	--	--	---	--	--

한편 출현음수가 세 개인 각은 아홉 번(28.1%) 나타나고, 출현음수가 다섯 개인 각은 두 번(6.3%) 나타난다. 『금합자보』 제4장에서 출현음수가 제일 많은 경우는 <악보 32>에서와 같이 여섯 개로 여덟 번(25%) 나타나는데 이때 출현음은 1박, 3박, 4박, 5박, 6박, 7박, 8박에 위치한다.

<악보 32> 『금합자보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)

『금합자보』	仲ㄱ		太	黃		太ㄱ	黃	太
--------	----	--	---	---	--	----	---	---

나) 신증금보

『신증금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수는 네 개에서 여덟 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 28>의 내용은 『신증금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 표이다.

<표 28> 『신증금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	5	6	5	6	5	5	5	6	5	6	5	5	4	6	5	8
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	5	7	5	7	5	6	6	8	5	8	5	7	5	6	5	5

『신증금보』에서 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 33>에서와 같이 네 개로 한 번(3.1%) 나타난다. 이전시대의 악보인 『금합자보』의 출현음수와 비교해보니 출현음수가 여섯 개에서 네 개로 줄어든 것을 확인할 수 있다.

<악보 33> 『신증금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제13각)

『금합자보』	仲		休	仲		備	休	備
『신증금보』	仲 仲 備 備							

출현음수가 다섯 개인 각은 열일곱 번(53.1%)으로 나타나는데 『금합자보』의 출현음수와 비교해보니 모든 각에서 출현음수가 늘어났다. 음의 개수가 여섯 개인 각은 여덟 번(25%)으로 나타나는데 『금합자보』의 출현음수와 비교해보니 『금합자보』의 출현음수와 동일한 각이 세 각 있었고 나머지 각에서는 모두 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났다는 것을 알 수 있다. 『신증금보』의 음의 개수가 일곱 개인 각과 여덟 개인 각은 각각 세 번(9.4%)씩 나타나는데 모두 『금합자보』의 출현음수보다 늘어났다. 다음의 <악보 34>의 출현음수는 여덟 개로 『신증금보』 제4장의 최대출현음수이다.

<악보 34> 『신증금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제16각)

『금합자보』	備		休	仲		休	仲	休
『신증금보』	無	備	休	仲	休	黃	備	黃

다) 삼죽금보

『삼죽금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수는 여섯 개에서 아홉 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 29>의 내용은 『삼죽금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 29> 『삼죽금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	6	9	8	7	7	7	6	8	7	6	7	6	6	7	7	개
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	8	8	7	9	6	7	7	8	7	8	8	7	6	6	7	6

『삼죽금보』의 제4장의 한 각에 나오는 출현음수가 제일 적은 경우는 <악보 35>에서와 같이 여섯 개로 아홉 번 등장해 28.1%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『신증금보』와 비교해보니 『신증금보』의 출현음수와 동일한 각이 두 각 있었고 나머지 일곱 각에서는 모두 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났다는 것을 알 수 있다.

<악보 35> 『삼죽금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제1각)

『신증금보』	太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太															
『삼죽금보』	太		休	太		太		太		太		太		太		太

출현음수가 일곱 개인 각은 열세 번(40.6%)으로 나타나고 있는데 『신증금보』의 출현음수와 동일한 한 각을 제외하고는 모두 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났

다. 음의 개수가 여덟 개인 각은 여덟 번(25%)으로 나타나는데 『신증금보』의 출현음수와 동일한 각이 세 각 나타나고 나머지 다섯 각은 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 36>에서와 같이 아홉 개로 두 번(6.2%) 등장하는데 모두 『신증금보』의 출현음수보다 늘어났다.

<악보 36> 『삼죽금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)

『신증금보』	太 林 仲 林 太 黃								
『삼죽금보』	太	黃	林	仲	林	仲		太	黃

라) 칠현금보

『칠현금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수는 여섯 개에서 열한 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 30>의 내용은 『칠현금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 30> 『칠현금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	7	10	11	9	7	6	6	8	6	6	7	7	6	6	6	8
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	8	9	6	7	6	7	6	9	6	8	9	7	6	6	7	7

『칠현금보』 제4장에서 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 37>에서와 같이 여섯 개로 열세 번 등장해 40.6%의 비율을 보이고 있다. 이전시

대의 악보인 『삼죽금보』와 비교했을 때 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 여섯 각 나타나고 나머지 일곱각은 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 현상을 보이고 있는 것이 특징이다.

<악보 37> 『칠현금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제6각)

『삼죽금보』	太		伏	太		太	黃	林	仲	
『칠현금보』	太		伏	太		太		林	仲	

출현음수가 일곱 개인 각은 아홉 번(28.1%) 나타나는데 『삼죽금보』의 출현음의 개수와 비교해보니 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 경우가 여섯각, 『삼죽금보』의 출현음수보다 늘어난 경우가 두 각, 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 경우가 한 각 나타났다. 출현음수가 여덟 개인 각은 네 번(12.5%) 나타나는데 모든 각이 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 현상을 보이고 있고 출현음수가 아홉 개인 각은 네 번(12.5%) 나타나는데 모든 각이 『삼죽금보』의 출현음수보다 늘어났다. 음의 개수가 열 개인 각과 열한 개인 각은 각각 한 번씩 나타나 3.1%씩의 비율을 보이는데 『삼죽금보』의 출현음수보다 한 개에서 세 개 많이 나타난다. 다음의 <악보 38>의 출현음수는 열한 개로 『신증금보』 제4장의 최대출현음수이다.

<악보 38> 『칠현금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)

『삼죽금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	備	
『칠현금보』	太	備	備	黃	黃	備	黃	備	備	備

마) 학포금보

『학포금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수는 여섯 개에서 열한 개로 구성되어 있다. 다음의 <표 31>의 내용은 『학포금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 31> 『학포금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	7	11	11	9	7	6	6	8	6	6	7	7	6	6	6	7
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	8	8	6	7	6	6	6	8	6	7	8	7	6	6	7	7

『학포금보』에서 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 작은 경우는 <악보 39>에서와 같이 여섯 개로 열네 번 등장해 43.8%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『칠현금보』와 비교했을 때 출현음의 개수가 줄어든 한 각을 제외한 나머지 각에서는 출현음수가 동일하게 나타났다.

<악보 39> 『학포금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제7각)

『칠현금보』	太		休홍	太		太ㄱ		太	黃	
『학포금보』	太		休홍	太		太ㄱ		太	黃	

출현음수가 일곱 개인 각은 열 번(31.3%)으로 나타나는데 『칠현금보』의 출현음수보다 줄어든 두 각을 제외하고는 모두 『칠현금보』의 출현음수와 동일하게 나타났다. 음의 개수가 여덟 개인 각은 다섯 번(15.6%) 나타나는데 『칠현금보』의 출현음수와 동일하게 나타나는 각이 두 각 나타나고 나머지 세 각은 『칠현금보』의 출현음수보다 줄어들었다. 음의 개수가 아홉 개인 각은 한 번(3.1%) 나타나는데 『

삼죽금보』와 음의개수와 동일하게 나타났다. 『학포금보』에서 출현음수가 제일 많은 경우는 <악보 40>에서와 같이 열한 개로 두 번(6.3%) 나타나는데 『칠현금보』의 출현음수와 동일한 경우와 늘어난 경우가 각각 한 번씩 나타났다.

<악보 40> 『학포금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제2각)

『칠현금보』	太	黃	太	林	太	林	仲	太	黃	黃	
『학포금보』	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	太	黃	黃

바) 방산한씨금보

『방산한씨금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 여섯 개에서 열세 개로 구성되어 있었다. 다음의 <표 32>의 내용은 『방산한씨금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 32> 『방산한씨금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	8	12	13	11	7	6	6	8	6	6	7	7	6	6	6	7
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	9	8	6	7	6	6	6	8	6	7	9	7	6	6	7	7

한 각에 나오는 음의 개수가 제일 적은 경우는 <악보 41>에서와 같이 여섯 개로 열네 번 등장해 43.8%의 비율을 보이고 있다. 한 각에서만 이전시대의 악보인 『칠현금보』의 출현음수보다 줄어든 모습을 보이고 있고 나머지 열세 각은 『칠현금보』의 출현음수와 동일하다.

<악보 41> 『방산한씨금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제6각)

『칠현금보』	太		休	太		太		林	仲	
『방산한씨 금보』	太		休	太		太		林	仲	

출현음수가 일곱 개인 각은 여덟 번(25%)으로 나타나는데 『칠현금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 두 번, 『칠현금보』와 동일한 각이 여섯 번 나타난다. 음의 개수가 여덟 개인 각은 네 번(12.5%)으로 나타나는데 『칠현금보』와 동일한 각과 늘어난 각이 각각 한 번씩 나타나고 『칠현금보』보다 줄어든 각이 두 번 나타난다. 출현음의 개수가 아홉 개인 각은 두 번(6.3%) 나타나는데 『칠현금보』의 출현음수와 동일한 각과 줄어든 각이 한각씩 나타난다. 음의 개수가 열한 개인 각과 열두 개인 각은 각각 한 번(3.1%)씩 나타나는데 모두 『칠현금보』의 출현음수보다 늘어났다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 42>에서와 같이 열세 개로 한 번(3.1%) 등장하고 『칠현금보』의 출현음수보다 늘어난 현상을 보이고 있다.

<악보 42> 『방산한씨금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)

『칠현금보』	太	備	備	黃	黃	備	黃	備	備	備
『방산한씨 금보』	汰	備	南 林南	潢	潢	南	潢	南	林	林

사) 아악부가야금보

『아악부가야금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 여섯 개에서 여덟 개로 구성되어 있었다. 다음의 <표 33>의 내용은 『아악부가야금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 33> 『아악부가야금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	6	6	8	7	7	6	6	8	6	6	6	6	8	6	6	8
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	8	8	6	7	6	6	7	8	6	8	8	7	6	6	6	6

『아악부가야금보』의 제4장에서는 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 적은 경우가 <악보 43>에서와 같이 여섯 개로 열여덟 번 등장해 56.3%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『삼죽금보』의 출현음수와 비교해보니 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 여덟각이고 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 열각으로 나타났다.

<악보 43> 『아악부가야금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제1각)

『삼죽금보』	太		休	太		太		太	黃	
『아악부가야금보』	太		休	太		太		太	黃	

출현음수가 일곱 개인 각은 다섯 번(15.6%)으로 나타나고 있는데 『삼죽금보』의 출현음수와 동일한 각이 네 각, 『삼죽금보』의 출현음수보다 줄어든 각이 한각으로 나타난다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 44>에서와 같이 여덟 개로 아홉 번(28.1%)등장하는데 『삼죽금보』의 출현음수보다 늘어난 각이 한 각 나타나고 나머지 여덟 각은 모두 『삼죽금보』의 출현음수와 동일하게 나타났다.

<악보 44> 『아악부가야금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제3각)

『삼죽금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	休	
『아악부 가야금보』	汰	南	南	潢		南	潢	南	林	

아) 현행가야금보

『현행가야금보』 제4장의 한 각에 나타나는 출현음수를 살펴보니 여섯 개에서 아홉 개로 구성되어 있었다. 다음의 <표 34>의 내용은 『현행가야금보』 제4장에 나오는 출현음수를 정리한 것이다.

<표 34> 『현행가야금보』 제4장의 출현음수

각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	12각	13각	14각	15각	16각
출현음수	6	6	9	7	7	6	6	8	6	6	6	6	8	7	7	8
각순서	17각	18각	19각	20각	21각	22각	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각
출현음수	9	8	6	7	6	6	7	8	6	8	9	7	6	6	6	6

『현행가야금보』의 제4장에서는 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 적은 경우가 <악보 45>에서와 같이 여섯 개로 열여섯 번 등장해 50%의 비율을 보이고 있다. 이전시대의 악보인 『아악부가야금보』의 출현음수와 비교해보니 모든 각이 『아악부가야금보』의 출현음수와 동일하게 나타났다.

<악보 45> 『현행가야금보』 제4장의 최소 출현음수(제4장 제7각)

『아악부 가야금보』	太		休	太		太		太	黃	
『현행 가야금보』	太		休	太		太		太	黃	

출현음수가 일곱 개인 각은 일곱 번(21.9%)으로 나타나고 있는데 『아악부가야금보』의 출현음수보다 늘어난 각이 두 각, 동일한 각이 다섯 각으로 나타났다. 출현음수가 여덟 개인 각은 여섯 번(18.8%)으로 나타나고 있고 모든 각이 『아악부가야금보』와 동일한 출현음수를 보인다. 한 각에 나오는 음의 개수가 제일 많은 경우는 <악보 46>에서와 같이 아홉 개로 세 번(9.4%)등장하는데 모든 각이 『아악부가야금보』의 출현음수보다 늘어난 출현음수를 보이고 있다.

<악보 46> 『현행가야금보』 제4장의 최대 출현음수(제4장 제17각)

『아악부 가야금보』	汰	南	南	潢		南	潢	南	林	
『현행 가야금보』	汰	南-林	南	潢		南	潢	南	林	

이상 여민락 제4장의 각 시기별 악보에서 나타나는 출현음수에 대해 살펴보았다. 다음의 <표 35>에서 보이듯이 여민락 제4장의 출현음수는 『금합자보』 시대에 2~6개였던 출현음수가 『신증금보』 시대에는 4~8개로 늘어났고 『삼죽금보』로 전승되면서 6~9개로 늘어났다. 이후 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』로 전승되면서 출현음수가 6~13개로 나타나 큰 변화 없이 동일하게 나타났다.

이에 대해 악곡의 속도와 연관시켜보면 『금합자보』에서 전승된 선율이 『신증금보』와 『삼죽금보』로 전승되면서 출현음수가 약간 늘어났지만 속도변화를 감지할

수준은 아니라고 생각된다. 출현음수의 변화가 거의 없어 선율의 확장이 더 이상 일어나지 않은 『삼죽금보』 이후에는 속도의 변화에 있어서 큰 차이가 없다.

<표 35> 여민락 제4장의 출현음수와 속도

악보 각순서	금합자보	신증금보	삼죽금보	칠현금보	학포금보	방산한씨 금보	아악부 가야금보	현행 가야금보
1각	2	5	6	7	7	8	6	6
2각	6	6	9	10	11	12	6	6
3각	2	5	8	11	11	13	8	9
4각	3	6	7	9	9	11	7	7
5각	3	5	7	7	7	7	7	7
6각	3	5	7	6	6	6	6	6
7각	2	5	6	6	6	6	6	6
8각	5	6	8	8	8	8	8	8
9각	2	5	7	6	6	6	6	6
10각	6	6	6	6	6	6	6	6
11각	3	5	7	7	7	7	6	6
12각	2	5	6	7	7	7	6	6
13각	6	4	6	6	6	6	8	8
14각	6	6	7	6	6	6	6	7
15각	2	5	7	6	6	6	6	7
16각	6	8	8	8	7	7	8	8
17각	2	5	8	8	8	9	8	9
18각	3	7	8	9	8	8	8	8
19각	2	5	7	6	6	6	6	6
20각	3	7	9	7	7	7	7	7
21각	2	5	6	6	6	6	6	6
22각	5	6	7	7	6	6	6	6
23각	3	6	7	6	6	6	7	7
24각	6	8	8	9	8	8	8	8
25각	2	5	7	6	6	6	6	6
26각	6	8	8	8	7	7	8	8
27각	2	5	8	9	8	9	8	9
28각	6	7	7	7	7	7	7	7
29각	3	5	6	6	6	6	6	6
30각	3	6	6	6	6	6	6	6
31각	2	5	7	7	7	7	6	6
32각	2	5	6	7	7	7	6	6
총합	2~6	4~8	6~9	6~11	6~11	6~13	6~8	6~9
	2~6	4~8	6~13					
속도 변화	↑↑ 느려짐							

이상의 결과를 종합하여 제1장과 제4장이 모두 있는 악보를 대상으로 동일 악보 내에서의 여민락의 속도를 알아본 결과는 다음과 같다.

<표 36>에서 보이듯이 『금합자보』와 『신증금보』는 제1장의 출현음수와 제4장의 출현음수가 각각 2~6개와 4~8개로 나타나 제1장과 제4장의 차이가 없다. 그러므로 『금합자보』와 『신증금보』는 장에 따른 변화 없이 출현음수가 유지되고 있고 속도의 변화도 없음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 제1장에서 10~17개였던 출현음수가 6~9개로 나타나는데 이는 제4장에서 출현음수가 줄어든 것이 아니고 제1장에서 출현음수가 늘어났다고 해석할 수 있다. 즉 비교적 속도가 빠른 기존의 선율이 출현음수가 늘어나고 선율의 윤곽이 확대되며 다양한 선율수식이 첨가되는 선율확대를 거쳐 속도가 느려지게 된 것으로 추정할 수 있다. 이는 오늘날 여민락 제4장에서 일어나는 급박과도 일치한다. 그러므로 『삼죽금보』는 제4장의 속도보다 제1장의 속도가 더 느려졌음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』 이후의 악보에서 나타나는 출현음수는 제1장에서 9~15개였던 것이 제4장에서 6~13개로 나타나 『삼죽금보』와 마찬가지로 제4장의 속도보다 제1장의 속도가 더 느려졌음을 알 수 있다.

<표 36> 동일악보내의 출현음수와 속도

악보명 출현음수와 속도	금합자보		신증금보		삼죽금보		방산한씨 금보		아악부 가야금보		현행 가야금보	
	1장	4장	1장	4장	1장	4장	1장	4장	1장	4장	1장	4장
출현음수	2~6		4~8		10~17	6~9	9~15	6~13	10~13	6~8	10~13	6~9
속도	유지		유지		1장이 느려짐							

나. 옥타브주법과 속도

『금합자보』부터 『현행가야금보』의 20박장단과 10박장단의 한 각에 나타나는 옥타브주법을 살펴보겠다. 옥타브주법에는 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’, ‘싸랭’, ‘홍’ 주법이 포함되는데 가야금에서는 ‘슬기둥’이나 ‘싸랭’ 혹은 옥타브주법으로 표현된다.

1) 20박장단의 옥타브주법과 속도

『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 20박장단으로 되어 있는 20박장단인 제1장에 나타나는 옥타브주법을 분석하겠다.

가) 금합자보

『금합자보』 제1장의 옥타브주법은 ‘슬기둥’이 출현하는데 총 46회 등장한다. 제1장의 모든 각의 첫 번째 박에서 ‘슬기둥’이 나타나고 있고 열네 개의 각에서는 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 두 번씩 나타나고 있다. 다음 <표 37>의 내용은 『금합자보』 제1장에 나오는 옥타브주법의 횟수를 정리한 것이다.

<표 37> 『금합자보』 제1장의 옥타브주법 횟수

슬기 등	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계
	횟수	1	1	2	2	1	1	1	2	1	2	1	46회
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각	
	횟수	1	2	1	2	2	1	1	2	1	2	1	
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각		
	횟수	1	2	1	2	1	1	1	2	1	1		

『금합자보』 제1장에서 ‘슬기등’주법이 가장 적게 나오는 경우는 <악보 47>에서와 같이 한 번으로 모든 각의 첫 박에 등장한다. 이렇게 한 번 등장하는 경우가 전체 32각 중 18각(56.3%)에서 나타난다. <악보 34>는 『금합자보』에서 ‘슬기등’주법이 한 번 나오는 경우의 예시이다.

<악보 47> 『금합자보』 제1장의 최소 ‘슬기등’ 횟수(제1장 제5각)

『금합자보』	太 ㄱ					太		仲
--------	-----	--	--	--	--	---	--	---

『금합자보』 제1장에서 ‘슬기등’주법이 가장 많이 나오는 경우는 <악보 48>에서와 같이 두 번인데 모두 첫 번째 박과 여섯 번째 박에서 등장한다. 전체 32각 중 14각(43.7%)에서 나타난다.

<악보 48> 『금합자보』 제1장의 최대 ‘슬기등’ 횟수(제1장 제4각)

『금합자보』	休 ㄱ		仲	休		備 ㄱ	休	備
--------	-----	--	---	---	--	-----	---	---

나) 신증금보

『신증금보』 제1장의 옥타브주법으로는 ‘슬기둥’이 나타나는데 전체 32각 중 총 65회 등장한다. 제1각⁶⁷⁾을 제외하고는 모든 각에서 ‘슬기둥’이 두 번씩 나타나고 있는데 첫 번째 음에 ‘슬기둥’이 등장한 후 세 번째, 네 번째 다섯 번째 음 중 한 곳에 ‘슬기둥’이 한 번 더 등장한다. 다음의 <표 38>의 내용은 『신증금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 38> 『신증금보』 제1장의 옥타브주법 횟수

슬 기 둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계
	횟수	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	65회
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각	
	횟수	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각		
	횟수	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		

『신증금보』 제1장에서 ‘슬기둥’주법이 가장 적게 나오는 경우는 <악보 49>에서와 같이 두 번으로 제1각을 제외한 나머지 31각(96.9%)에서 ‘슬기둥’이 두 번씩 나타난다.

<악보 49> 『신증금보』 제1장의 최소 ‘슬기둥’ 횟수(제1장 제2각)

『신증금보』	太 冂	備	黃	仲 冂	太	黃
--------	-----	---	---	-----	---	---

67) 『신증금보』 제1장 제1각은 두 번째, 네 번째 다섯 번째 음에 ‘슬기둥’이 세 번 나타난다.

『신증금보』 제1장에서 ‘슬기둥’주법이 가장 많이 나오는 경우는 <악보 50>에서와 같이 세 번으로 첫 번째, 네 번째, 다섯 번째 음에서 ‘슬기둥’주법이 출현한다. 제1각(3.1%)에서만 나타난다.

<악보 50> 『신증금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횟수(제1장 제1각)

『신증금보』	黃	黃 ㄱ	黃	黃 ㄱ	備 ㄱ	太
--------	---	-----	---	-----	-----	---

다) 한금신보

『한금신보』의 옥타브주법으로는 ‘슬기둥’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘슬기둥’이 41회, ‘흥’이 8회 나타나 총 49회 등장한다. 다섯 각을 제외한 27각에서 ‘슬기둥’주법이 나타나고 한 각에 한 번이나 두 번 ‘슬기둥’이 출현한다.

‘흥’ 주법의 경우 두 번째 음이나 세 번째 음에서 출현한다. 다음의 <표 39>의 내용은 『신증금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

〈표 39〉 『한금신보』 제1장의 옥타브주법 횡수

슬기둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	2	2	1	1	2	1	1	1	2	-	2	41회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	1	1	-	2	1	2	-	2	1	1	2		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	2	1	2	-	2	-	1	1	2	2			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	49회
	횟수	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	8회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-			

『한금신보』 제1장에서 옥타브주법 중 ‘슬기둥’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 13각(40.6%)이고 <악보 51>에서와 같이 ‘슬기둥’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 14각(43.8%)에서 나타난다.

<악보 51> 『한금신보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제5각)

『한금신보』	太	太	太	太	太	太	太	仲
--------	---	---	---	---	---	---	---	---

한편 『한금신보』에는 옥타브주법으로 ‘슬기둥’뿐 아니라 ‘흥’이 등장하는데 전체 32각 중 8각(25%)에서 나타난다. 『한금신보』의 ‘흥’은 제1각, 9각, 15각, 17각, 22

각, 25각, 27각, 31각에서 나타나고 한 각에 한 번씩 등장하는데 <악보 52>에서와 같이 두 번째 음이나 세 번째 음에서 출현한다. <악보 52>는 『한금신보』의 옥타브주법 중 ‘홍’이 등장하는 경우의 예시이다.

<악보 52> 『한금신보』 제1장의 ‘홍’(제1장 제9각)

『한금신보』	黃	黃ㄱ	橫홍	黃	黃	黃ㄱ	備	備
--------	---	----	----	---	---	----	---	---

라) 삼죽금보

『삼죽금보』 제1장의 옥타브주법으로는 ‘슬기둥’과 ‘홍’이 나타나는데 ‘슬기둥’이 39회, ‘홍’이 8회 등장해 총 47회의 옥타브주법이 나타난다. 총 32각 중 27각에서 ‘슬기둥’ 주법이 나타나고, 한 각에 한 번이나 두 번씩 ‘슬기둥’이 나타난다.

‘홍’ 주법의 경우 총 32각 중 8각에서 나타나는데 모두 한 각에 한 번씩 등장하고 세 번째 박에서 출현한다. 다음의 <표 40>의 내용은 『삼죽금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 40> 『삼죽금보』 제1장의 옥타브주법 횃수

슬기둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횃수	2	2	2	1	2	1	1	1	-	1	-	39회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횃수	2	2	1	2	1	2	-	1	1	1	2		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횃수	1	2	2	1	2	-	-	1	1	1			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	
	횃수	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	8회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횃수	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횃수	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-			

『삼죽금보』 제1장에서 옥타브주법 중 ‘슬기둥’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 15각(46.9%)이고 ‘슬기둥’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 12각(37.5%)에서 나타난다. 『삼죽금보』의 옥타브주법 중 ‘슬기둥’이 두 번 나오는 경우는 <악보 53>에서와 같이 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 ‘슬기둥’이 나타나고 있다.

<악보 53> 『삼죽금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횃수(제1장 제3각)

『삼죽금보』	備ㄱ		横청	備청	横청	備ㄱ	太黃	黃	備	備-休
--------	----	--	----	----	----	----	----	---	---	-----

한편 『삼죽금보』에는 옥타브주법으로 ‘슬기둥’뿐 아니라 ‘홍’이 등장하는데 제9

각, 11각, 15각, 17각, 22각, 25각, 27각, 31각에서 나타나 전체 32각 중 8각(21.9%)에서 출현한다. 『삼죽금보』의 ‘홍’은 한 각에 한 번씩 등장하는데 <악보 54>에서와 같이 모두 세 번째 박에서 출현한다. 『삼죽금보』의 ‘홍’은 『한금신보』의 ‘홍’이 출현하는 각과 총 8회 중 7회가 동일하여 ‘홍’이 비교적 온전하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

<악보 54> 『삼죽금보』 제1장의 ‘홍’(제1장 제11각)

『삼죽금보』	黃備	太	伏홍	太	仲	太	仲	仲太	黃	黃太
--------	----	---	----	---	---	---	---	----	---	----

마) 방산한씨금보

『방산한씨금보』 제1장의 옥타브주법으로는 ‘슬기둥’과 ‘홍’이 나타난다. ‘슬기둥’은 37회 나타나는데 첫 번째 박이나 열한 번째 박에 위치해 있다. ‘홍’은 여덟 번 나타나고 모두 다섯 번째 박에서 출현한다.

다음 <표 41>의 내용은 『방산한씨금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 41> 『방산한씨금보』 제1장의 옥타브주법 횡수

슬기둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	2	2	2	1	2	1	1	1	1	-	1	37회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	2	2	1	2	1	2	-	-	-	1	2		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	2	2	2	-	2	-	-	-	1	1			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	45회
	횟수	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	8회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-			

『방산한씨금보』 제1장에서 옥타브주법 중 ‘슬기둥’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 13각(40.6%)이고, <악보 55>에서와 같이 두 번 나오는 경우는 전체 11각(34.4%)에서 나타난다.

<악보 55> 『방산한씨금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제17각)

『방산한씨
금보』

仲	仲	僊	仲	琳	仲	仲	備	仲	僊	琳
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

『방산한씨금보』에서 ‘흥’주법은 제9각, 제11각, 제15각, 제17각, 제22각, 제25각, 제27각, 제31각에서 총 8회 나타난다. 거문고의 ‘흥’주법은 가야금에서 옥타브 아

래음을 연주되는 것이 일반적이다. 그러나 『방산한씨금보』에 나오는 ‘흥’주법은 문현자리에 옥타브 아래음이 아닌 横이 기보되어 있는 것이 특징이다. 다음의 <악보 56>의 선율은 『방산한씨금보』 제1장에서 ‘흥’주법이 나타나는 선율로 다섯 번째 박에 이전음의 伋가 아닌 横으로 나타나고 있다.

<악보 56> 『방산한씨금보』의 ‘흥’주법(제1장 제11각)

『방산한씨 금보』	林	備	太		横		太		仲		太		林		仲	太	黃		黃	
--------------	---	---	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	---	---	--	---	--

바) 아악부가야금보

『아악부가야금보』 제1장의 옥타브주법으로는 ‘슬기둥’과 ‘흥’이 등장한다. ‘슬기둥’은 전체 32각 중 총 28회 나타나고 출현하는 위치는 주로 첫 번째 박과 열한 번째 박이다. ‘흥’주법은 전체 32각 중 총 12회 나타나고 다섯 번째 박에서 출현한다. 다음 <표 42>의 내용은 『아악부가야금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

〈표 42〉 『아악부가야금보』 제1장의 옥타브주법 횡수

슬기둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	2	2	1	-	1	1	2	1	1	-	-	28회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	2	-	1	2	-	2	-	-	2	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	1	2	-	2	-	-	-	2	-			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	40회
	횟수	-	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	12회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	1	-	1	-	-	1	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-			

『아악부가야금보』 제1장에서 ‘슬기둥’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 8각 (25%)이고 <악보 57>에서와 같이 ‘슬기둥’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 10각(31.2%)에서 나타난다.

<악보 57> 『아악부가야금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제7각)

『아악부
가야금보』

太	太	依	太	依	太	太	太	黃	黃
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

『아악부가야금보』에서 ‘홍’주법은 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제11각, 제15각, 제17각, 제20각, 제21각, 제25각, 제27각, 제31각에서 총 12회 나타나고 모두 다섯

번째 박에서 출현한다. 『아악부가야금보』에서 ‘흥’주법은 이전음의 옥타브레임으로 나타난다. 다음의 <악보 58>의 선율은 『아악부가야금보』 제1장에서 ‘흥’주법이 나타나는 선율로 다섯 번째 박에 이전음의 休가 아닌 横으로 나타나고 있다.

<악보 58> 『아악부가야금보』의 ‘흥’주법(제1장 제7각)

『아악부 가야금보』	太	太	休	太	休	太	太	太	黃	黃
---------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

사) 현행가야금보

『현행가야금보』 제1장의 옥타브주법도 ‘슬기둥’과 ‘흥’이 등장한다. ‘슬기둥’은 전체 32각 중 총 30회 나타나고 ‘슬기둥’의 위치는 『아악부가야금보』와 마찬가지로 주로 첫 번째 박과 열한 번째 박에서 등장한다. ‘흥’주법은 전체 32각 중 총 12회 나타나고 다섯 번째 박에서 등장한다. 다음 <표 43>의 내용은 『현행가야금보』 제1장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 43> 『현행가야금보』 제1장의 옥타브주법 횡수

슬기둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	2	2	-	1	1	1	2	1	1	-	1	30회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	2	-	1	2	-	2	-	-	2	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	1	2	-	2	-	-	1	1	1			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	42회
	횟수	-	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	12회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	1	-	1	-	-	1	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-			

『현행가야금보』 제1장에서 옥타브주법 중 ‘슬기둥’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 12각(37.5%)이고 다음의 <악보 59>에서와 같이 ‘슬기둥’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 9각(28.1%)에서 나타난다.

<악보 59> 『현행가야금보』 제1장의 최대 ‘슬기둥’ 횡수(제1장 제12각)

『현행 가야금보』	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	仲	太	黃	黃
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

『현행가야금보』에서 ‘홍’주법은 제5각, 제6각, 제7각, 제9각, 제11각, 제15각, 제17각, 제20각, 제21각, 제25각, 제27각, 제31각에서 총 12회 나타나는데 『아악부가

야금보』의 출현위치와 동일하다. 『현행가야금보』에서 ‘홍’주법도 <악보 60>에서와 같이 이전음의 옥타브래음으로 나타난다.

<악보 60> 『현행가야금보』의 ‘홍’주법(제1장 제7각)

『현행 가야금보』	黃	太	黃	太	黃	太	黃	太	黃	太	黃	太	黃	太
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

이상 여민락 제1장의 각 시기별 악보에서 나타나는 옥타브주법의 횟수에 대해 살펴보았다. 『금합자보』에서는 옥타브주법 중 ‘슬기둥’주법이 46회 나타났고 『신증금보』에서는 옥타브주법이 ‘슬기둥’주법이 65회 나타났다.

『한금신보』에서는 ‘슬기둥’이외에도 ‘홍’주법이 나타나기 시작한다. ‘슬기둥’주법이 41회, ‘홍’주법이 8회 나타나 총 49회의 옥타브주법이 나타난다. 『삼죽금보』에서는 ‘슬기둥’주법이 39회, ‘홍’주법이 8회 나타나 총 47회의 옥타브주법이 나타난다. 『삼죽금보』의 ‘홍’이 나타나는 위치는 『한금신보』의 ‘홍’의 위치와 총 8회 중 7회가 동일하여 ‘홍’이 비교적 온전하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』에서는 ‘슬기둥’이 37회, ‘홍’주법이 8회 나타나 총 45회의 옥타브주법이 나타난다. 『방산한씨금보』의 ‘홍’은 문현자리에 옥타브 아래음이 아닌 가야금의 제일 아래현인 橫을 연주하는 것이 특징이다. 『삼죽금보』의 ‘홍’이 『방산한씨금보』에도 모두 같은 자리에 나타난다.

『아악부가야금보』에서는 ‘슬기둥’이 28회, ‘홍’이 12회 나타나 총 40회의 옥타브주법이 나타난다. 『아악부가야금보』의 ‘홍’주법은 옥타브 아래음으로 연주한다. 『방산한씨금보』에 나타나는 8개의 ‘홍’이 한 곳⁶⁸⁾을 제외하고는 『아악부가야금보』에도 동일하게 전승되었고 네 곳에서는 새롭게 추가되었다. 『현행가야금보』에서는 ‘슬기둥’이 30회, ‘홍’이 12회 나타나는데 ‘홍’이 출현하는 위치가 『아악부가야금보』와 동일하게 나타났다.

68) 『방산한씨금보』 제1장 제22각에 나오는 ‘홍’이 『아악부가야금보』에서는 등장하지 않는데 이는 ‘홍’ 이전음이 南이기 때문인 것으로 판단된다. 『아악부가야금보』는 ‘홍’을 옥타브 아래음으로 연주하는데 22각의 경우에는 南의 옥타브 아래음인 備이 가야금에는 없는 음이므로 옥타브 아래음을 연주하지 않고 南을 반복해서 연주하는 것으로 대체하였다고 판단된다.

2) 10박장단의 옥타브주법과 속도

『금합자보』, 『신증금보』, 『삼죽금보』, 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 10박장단으로 되어 있는 제4장에 나타나는 옥타브주법을 알아보겠다.

가) 금합자보

『금합자보』 제4장의 옥타브주법으로는 제1장과 마찬가지로 ‘슬기둥’이 출현하는데 중 총 38회 등장한다. 제4장의 모든 각의 첫 번째 박에서 ‘슬기둥’이 나타나고 있고 여섯 개의 각에서는 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 두 번 나타나고 있다. 다음 <표 44>의 내용은 『금합자보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 44> 『금합자보』 제4장의 옥타브주법 횟수

슬 기 둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계
	횟수	1	2	1	1	1	1	1	1	1	2	1	38회
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각	
	횟수	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각		
	횟수	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1		

『금합자보』 제4장에서 ‘슬기둥’주법이 가장 적게 나오는 경우는 한 번으로 모든 각의 첫 박에 등장한다. 이렇게 한 번 등장하는 경우가 전체 32각 중 26각(81.3%)에서 나타난다. ‘슬기둥’주법이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 6각(18.7%)으로 모두 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 등장한다. 옥타브주법이 나타나는 경우의 예시는 제1장과 같다.

나) 신증금보

『신증금보』 제4장의 옥타브주법으로는 제1장과 같이 ‘슬기둥’이 나타난다. 전체 32각 중 총 65회 등장한다. 제21각⁶⁹⁾을 제외하고는 모든 각에서 ‘슬기둥’이 두 번씩 나타나고 있는데 첫 번째 음에 ‘슬기둥’이 등장하고 세 번째, 네 번째 다섯 번째 음 중 한 곳에 ‘슬기둥’이 한 번 더 등장한다. 다음 <표 45>의 내용은 『신증금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 45> 『신증금보』 제4장의 옥타브주법 횟수

슬 기 둥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계
	횟수	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	65회
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각	
	횟수	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각		
	횟수	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		

『신증금보』 제4장에서 ‘슬기둥’주법이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 31각 (96.9%)으로 첫 번째 ‘슬기둥’이 첫 번째 음에 나타나고, 두 번째 ‘슬기둥’이 세 번째부터 다섯 번째 음에 나타난다. ‘슬기둥’주법이 가장 많이 나오는 경우는 세 번인데 제21각(3.1%)에서만 나타난다. 옥타브주법이 나타나는 경우의 예시는 제1장과 같다.

다) 삼죽금보

69) 『신증금보』 제4장 제21각은 첫 번째, 세 번째 다섯 번째 음에 ‘슬기둥’이 나타난다.

『삼죽금보』 제4장의 옥타브주법으로는 ‘싸랭’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’이 22회, ‘흥’이 3회 등장해 총 25회의 옥타브주법이 나타난다. 『삼죽금보』 제4장의 ‘흥’과 ‘싸랭’은 그 성격이 같아 혼재하여 쓰인다. 먼저 ‘싸랭’ 주법을 살펴보면 전체 32각 중 14개의 각에서 한 각에 한 번이나 두 번의 ‘싸랭’이 나타난다. ‘흥’ 주법의 경우는 3회 등장하는데 모두 세 번째 박에 출현한다. 다음 <표 46>의 내용은 『삼죽금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 46> 『삼죽금보』 제4장의 옥타브주법 횟수

싸 랭	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	-	-	-	-	1	-	-	-	2	-	1	22회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	2	1	-	2	-	-	-	2	-	2	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	2	-	-	1	1	1	1	1			
흥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	
	횟수	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	3회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			

『삼죽금보』 제4장에서 옥타브주법 중 ‘싸랭’이 한번 나오는 경우는 전체 32각 중 8각(25%)이고 ‘싸랭’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 6각(18.7%)에서 나

타난다. 한편 『삼죽금보』 제4장에는 옥타브주법으로 ‘싸랭’뿐 아니라 ‘흥’이 등장하는데 전체 32각 중 3개의 각⁷⁰⁾(9.4%)에서 나타난다. 『삼죽금보』 제4장의 ‘흥’은 1각, 6각, 7각에서 한 각에 한 번씩 등장하는데 모두 세 번째 박에서 출현한다. 옥타브주법이 나타나는 경우의 예시는 제1장과 같다.

라) 칠현금보

『칠현금보』 제4장의 옥타브주법으로는 ‘싸랭’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’이 9회, ‘흥’이 16회 나타나 총 25회 등장한다. ‘싸랭’은 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 등장하고 ‘흥’은 세 번째 박과 여덟 번째 박에 나타난다. 다음 <표 47>의 내용은 『칠현금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

70) 제1각, 제6각, 제7각에 ‘흥’이 나타난다.

<표 47> 『칠현금보』 제4장의 옥타브주법 횃수

싸 랭	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합	
	횃수	2	2	-	-	-	1	1	-	-	-	-	9회		
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각			
	횃수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-			
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각				
	횃수	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-				
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	25회	
	횃수	1	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	16회		
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각			
	횃수	1	2	-	1	-	-	-	1	-	1	-			
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각				
	횃수	-	-	1	-	-	-	1	-	1	1				

『칠현금보』 제4장에서 옥타브주법 중 ‘싸랭’이 한 번 나오는 경우는 전체 32각 중 5개의 각(15.6%)이고 ‘싸랭’이 두 번 나오는 경우는 전체 32각 중 2개의 각(6.3%)에서 나타난다. 『칠현금보』의 옥타브주법으로 ‘싸랭’뿐 아니라 ‘홍’이 등장하는데 전체 32각 중 14각(43.8%)에서 나타난다. 『칠현금보』 제4장의 ‘홍’은 한 각에 한 번 등장하는데 세 번째 박과 여덟 번째 박에서 출현한다. <악보 61>의 선율은 『칠현금보』의 옥타브주법 중 ‘싸랭’과 ‘홍’이 등장하는 경우의 예시로 첫 번째 박과 여섯 번째 박에는 ‘싸랭’이 세 번째 박에는 ‘홍’이 나타나고 있다.

<악보 61> 『칠현금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘홍’ (4장 1각)

『칠현금보』	太		伏	太	仲	太		太	黃	
--------	---	--	---	---	---	---	--	---	---	--

마) 학포금보

『학포금보』 제4장의 옥타브주법도 ‘싸랭’과 ‘홍’이 나타나는데 ‘싸랭’이 9회, ‘홍’이 16회 나타나 총 25회 등장한다. ‘싸랭’은 첫 번째 박과 여섯 번째 박에, ‘홍’은 세 번째 박과 여덟 번째 박에 출현한다. 다음 <표 48>의 내용은 『학포금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횃수를 정리한 것이다.

<표 48> 『학포금보』 제4장의 옥타브주법 횃수

싸랭	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합	
	횃수	2	2	-	-	-	1	1	-	-	-	-	9회		
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각			
	횃수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-			
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각				
	횃수	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-				
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	25회	
	횃수	1	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	16회		
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각			
	횃수	1	2	-	1	-	-	-	1	-	1	-			
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각				
	횃수	-	-	1	-	-	-	1	-	1	1				

옥타브주법의 횃수와 위치를 이전시대 악보인 『칠현금보』와 비교해보니 ‘싸랭’과 ‘홍’의 횃수가 모두 같고 나타나는 위치도 모두 같아 옥타브주법이 『칠현금보』에서 『학포금보』로 온전하게 전승되었음을 알 수 있다.

바) 방산한씨금보

『방산한씨금보』 제4장의 옥타브주법으로는 ‘싸랭’, ‘쌀갱’, ‘슬기둥’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’이 4회, ‘쌀갱’이 5회, ‘슬기둥’이 11회, ‘흥’이 5회로 나타나 총 25회의 옥타브주법이 등장한다. ‘싸랭’과 ‘쌀갱’은 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 나타나고, ‘슬기둥’과 ‘흥’은 세 번째 박에 등장하므로 ‘싸랭’과 ‘쌀갱’, ‘슬기둥’과 ‘흥’을 묶어서 살펴보겠다. 다음 <표49>의 내용은 『방산한씨금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 49> 『방산한씨금보』 제4장의 옥타브주법 횟수

싸 랭 · 쌀 갱	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	2	2	-	1	-	1	1	-	-	-	-	9회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
횟수	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
슬 기 둥 · 흥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	25회
	횟수	1	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	16회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	1	2	-	1	-	-	-	1	-	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	-	1	-	-	-	1	-	1	1			

『방산한씨금보』 제4장의 옥타브주법 중 ‘싸랭’이나 ‘쌀갱’이 한 번 나오는 경우

가 전체 32각 중 5개(15.6%)의 각이고 ‘쌀갱’이 두 번 나오는 경우가 2개(6.3%)의 각이다. <악보 62>의 선율은 『방산한씨금보』 제6각의 선율로 ‘쌀갱’이 첫 번째 박과 여섯번째 박에 나타나는 예시이다.

<악보 62> 『방산한씨금보』 제4장의 ‘쌀갱’(제4장 제6각)

『방산한씨 금보』	太 冂	黃太	林	仲	太林	仲 冂	仲	太	黃	黃
--------------	-----	----	---	---	----	-----	---	---	---	---

한편 『방산한씨금보』 제4장에는 옥타브주법으로 ‘흥’과 ‘슬기둥’도 등장하는데 전체 32각 중 16각(46.9%)에서 나타난다. ‘흥’과 ‘슬기둥’은 모두 세 번째 박에서 출현한다. <악보 63>의 선율은 『방산한씨금보』 13각의 선율로 세 번째 박과 여덟 번째 박에 ‘흥’이 나타난다.

<악보 63> 『방산한씨금보』 제4장의 ‘흥’(제4장 제13각)

『방산한씨 금보』	仲		仲	仲		南		休	南	
--------------	---	--	---	---	--	---	--	---	---	--

사) 아악부가야금보

『아악부가야금보』 제4장의 옥타브주법으로 ‘싸랭’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’이 16회, ‘흥’이 14회 나타나 총 30회 등장한다. ‘싸랭’은 첫 번째 박과 여섯 번째 박에서 나타나고, ‘흥’은 세 번째 박에서 나타난다. 다음 <표 50>의 내용은 『아악부가야금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 50> 『아악부가야금보』 제4장의 옥타브주법 횃수

싸 랭	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횃수	1	2	-	-	-	1	1	-	1	-	1	16회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횃수	1	-	-	1	-	-	-	1	-	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횃수	-	1	1	-	-	-	1	-	1	1			
홍	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	30회
	횃수	1	-	-	-	1	1	1	-	1	-	1	14회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횃수	1	-	-	1	-	-	-	1	-	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횃수	-	-	1	-	-	-	1	-	1	1			

『아악부가야금보』 제4장의 옥타브주법 중 ‘싸랭’이 한 번 나오는 경우가 전체 32각 중 15각(46.9%)이며 ‘싸랭’이 두 번 나오는 경우가 제2각에서 한 번(3.1%) 나타났다. 『아악부가야금보』 제4장에는 옥타브주법으로 ‘싸랭’ 뿐 아니라 ‘홍’이 등장하는데 전체 32각 중 14각(43.8%)에서 나타난다. ‘홍’은 한 각에 한 번 등장하는데 모두 세 번째 박에서 출현한다. <악보 64>의 선율은 『아악부가야금보』 19각의 선율로 세 번째 박에 ‘홍’이 여섯 번째 박에 ‘싸랭’이 나타난다.

<악보 64> 『아악부가야금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘홍’(제4장 제19각)

『아악부 가야금보』	林		倅	林		林		仲	太	
---------------	---	--	---	---	--	---	--	---	---	--

아) 현행가야금보

『현행가야금보』 제4장의 옥타브주법도 ‘싸랭’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’이 17회, ‘흥’이 14회 나타나 총 31회 등장한다. ‘싸랭’과 ‘흥’이 출현하는 위치는 『아악부가야금보』와 같다. 다음 <표 51>의 내용은 『현행가야금보』 제4장에 나오는 옥타브주법횟수를 정리한 것이다.

<표 51> 『현행가야금보』 제4장의 옥타브주법 횟수

싸 랭	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	총합
	횟수	1	2	-	-	-	1	1	-	1	-	1	17회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	1	-	-	1	-	-	-	1	-	1	-		
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수	-	1	1	-	-	1	1	-	1	1			
흥	각순서	1각	2각	3각	4각	5각	6각	7각	8각	9각	10각	11각	계	
	횟수	1		-	-	1	1	1	-	1	-	1	14회	
	각순서	12각	13각	14각	15각	16각	17각	18각	19각	20각	21각	22각		
	횟수	1	-	-	1				1		1			
	각순서	23각	24각	25각	26각	27각	28각	29각	30각	31각	32각			
	횟수			1				1		1	1			

『현행가야금보』 제4장의 옥타브주법 중 ‘싸랭’이 한 번 나오는 경우가 전체 32각 중 15각(46.9%)이며 ‘싸랭’이 두 번 나오는 경우가 한 각(3.1%)에서 나타났다.

제28각에서 ‘싸랭’이 새롭게 등장하는 것을 제외하고는 『아악부가야금보』의 ‘싸랭’ 주법 출현위치와 같다. 한편 『현행가야금보』 제4장에는 옥타브주법으로 ‘싸랭’ 뿐 아니라 ‘흥’이 등장하는데 전체 32각 중 14각(43.8%)에서 나타난다. ‘흥’은 한 각에 한 번 등장하는데 모두 세 번째 박에서 출현한다. <악보 65>의 선율은 『현행가야금보』 제4장의 옥타브주법 중 ‘싸랭’과 ‘흥’이 등장하는 경우의 예시이다.

<악보 65> 『현행가야금보』 제4장의 ‘싸랭’과 ‘흥’ (제4장 제11각)

『현행 가야금보』	仲		仲	仲		仲		太	林	
--------------	---	--	---	---	--	---	--	---	---	--

이상 여민락 제4장의 각 시기별 악보에서 나타나는 옥타브주법의 횟수에 대해 살펴보았다. 다음 <표 52>에서 보이듯이 『금합자보』에서는 옥타브주법 중 ‘슬기둥’주법이 38회 나타났고 『신증금보』에서는 옥타브주법이 ‘슬기둥’주법이 65회 나타났다.

『삼죽금보』에서는 ‘싸랭’주법과 ‘흥’주법이 나타나기 시작하는데 ‘싸랭’주법이 22회, ‘흥’주법이 3회 나타나 총 25회의 옥타브주법이 나타난다. 『칠현금보』와 『학포금보』에도 ‘싸랭’주법과 ‘흥’주법이 나타나는데 ‘싸랭’이 9회, ‘흥’이 16회씩 나타난다. 『칠현금보』와 『학포금보』의 주법의 횟수와 위치는 모두 같다.

『방산한씨금보』에서는 ‘싸랭’, ‘쌀갱’, ‘슬기둥’과 ‘흥’이 나타나는데 ‘싸랭’과 ‘쌀갱’은 첫 번째 박과 여섯 번째 박에 나타나고, ‘슬기둥’과 ‘흥’은 세 번째 박에 등장하므로 ‘싸랭’과 ‘쌀갱’, ‘슬기둥’과 ‘흥’을 묶어서 살펴보겠다. 『방산한씨금보』의 옥타브주법으로는 ‘싸랭’이 4회, ‘쌀갱’이 5회, ‘슬기둥’이 11회, ‘흥’이 5회로 나타나 총 25회의 옥타브주법이 등장한다. 『삼죽금보』와 『칠현금보』, 『학포금보』를 거쳐 『방산한씨금보』에 이르기까지 ‘싸랭’과 ‘흥’이 나타나는 위치가 비슷하게 나타나 주법이 비교적 온전하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』에서는 ‘싸랭’주법이 16회, ‘흥’주법이 14회 나타나 총 30회의 옥타브주법이 출현한다. 『현행가야금보』에서는 ‘싸랭’이 17회, ‘흥’이 14회 나타나 총 31회의 옥타브주법이 나타난다. 제28각에 ‘싸랭’이 새롭게 추가된 것을 제외하

고는 『아악부가야금보』의 옥타브주법이 나타나는 위치와 동일하게 나타났다.

<표 52> 여민락의 옥타브주법과 횡수

악보명 \ 주법	20박장단(제1장)			10박장단(제4장)			
	슬기둥	흥	합계	슬기둥	싸랭	흥	합계
『금합자보』	46	-	46	38	-	-	38
『신증금보』	65	-	65	65	-	-	65
『한금신보』	41	8	49				
『삼죽금보』	39	8	47				
『칠현금보』				-	9	16	25
『학포금보』				-	9	16	25
『방산한씨금보』	37	8	45	-	4	15	19
『아악부가야금보』	28	12	40	-	16	14	30
『현행가야금보』	30	12	42	-	17	14	31

이상의 결과를 토대로 여민락의 20박장단과 10박장단에 나타나는 옥타브주법의 횡수와 속도의 상관관계에 대해 알아본 결과는 다음과 같다.

『삼죽금보』의 옥타브주법의 횡수를 보면 현행 여민락과 가깝다고 볼 수 있는데 20박장단인 제1장에서는 ‘슬기둥’과 ‘흥’의 옥타브주법이 47회인데 반하여 10박장단인 제4장에서는 ‘싸랭’과 ‘흥’의 옥타브주법이 25회에 불과하다. 이후 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』에서도 제1장에 출현하는 옥타브주법의 횡수가 제4장의 옥타브주법 횡수보다 많다.

일반적으로 거문고의 문현용법이 많으면 느린 곡이고, 문현용법이 작으면 그 속도가 빨라진다고 알려져 있다. 문현용법은 가야금에서 옥타브주법으로 연주되는데 『삼죽금보』시대부터 제1장의 옥타브주법 횡수가 제4장의 옥타브주법 횡수

71) 장사훈, 「보허자는속고」, 『한국전통음악의 연구』(서울: 보진재, 1975), 31쪽.

보다 많다. 그러므로 옥타브주법의 횡수가 많은 제1장의 속도가 제4장에 비해 느렸음을 알 수 있다. 또한 ‘슬기둥’주법은 느린부분에 많이 나타나고 ‘싸랭’과 ‘흥’주법은 빠른부분에 많이 나타남을 알 수 있다. 즉, 『삼죽금보』시대부터 제1장부터 제3장까지는 느리게 타고 제4장 이후부터 빠르게 타는 오늘날과 같은 금박형태의 방식으로 연주했다고 추정해볼 수 있는 것이다.

반면 『삼죽금보』 이전의 악보인 『금합자보』와 『신증금보』는 제1장과 제4장의 옥타브주법이 ‘슬기둥’주법으로 통일되어 있고 횡수도 비슷하게 나타난다. 이를 속도와 연관시켜보면 주법과 연주횡수의 변화가 없는 것으로 보아 제1장과 제4장의 속도가 비슷하다고 볼 수 있다.

요컨대, 동일악보내에서의 장단에 따른 속도의 관계를 출현음수와 옥타브주법의 횡수와 연관지어본 결과 『금합자보』와 『신증금보』시대에는 출현음수가 유지되고 옥타브주법의 연주법과 횡수도 비슷하여 장에 따른 변화 없이 일정한 속도가 유지되었다. 『삼죽금보』는 제1장의 출현음수와 옥타브주법의 횡수가 제4장보다 많이 나타나 선율이 확대되어 기존의 속도인 제4장의 속도보다 제1장의 속도가 더 느려졌다고 볼 수 있다. 그러므로 『삼죽금보』시대에 이미 장별 속도의 변화가 생겨나 제1장은 느리게 연주되었고, 제4장은 제1장보다 빠르게 연주되었으며, 이러한 속도의 변화가 현재까지 지속되고 있다고 추정해볼 수 있다.

2. 음역의 변화

조선전기 가야금은 중심음의 높낮이와 선법에 따라 조를 구분하였다. 『악학궤범』 권7에 의하면 평조(平調)와 계면조(界面調)에 각각 7조(key)가 있었는데, 일지·이지·삼지·황지의 4조는 낙시조(樂時調)라 하고, 황지·우조·팔조·막조의 4조는 우조(羽調)로 대표⁷²⁾하였다. 여민락은 우조 평조에 해당하고 팔조 혹은 팔팔조로 불리우는 조에 속한다.

팔조(八調)는 청황중궁이고 제1·제5·제10은 황중(궁), 제2·제7·제12현은 중려, 제3·제8현은 임중, 제4·제9현은 남려, 제6·제11현은 태주이다.⁷³⁾ 『악학궤범』 팔조의 조현법은 다음의 <표 53>의 내용과 같다.

<표 53> 『악학궤범』 팔조의 조현법

음역 조명	제1음역				제2음역					제3음역		
팔팔조 (청황중궁)	橫	仲	林	備	黃	太	仲	林	南	橫	汰	沖

이렇게 橫부터 沖까지 두옥타브 반에 이르는 조현법을 가지고 있었던 가야금이 실제 여민락연주에서는 어떻게 사용되었는지 알아보고자 한다. 성악곡시절과 기악곡으로 변모된 후의 시기를 나누어 음역대를 분석해보고자 한다.

가. 성악곡의 음역

『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』, 『칠현금보』, 『학포금보』의 순으로 음역을 분석하고자 한다.

72) 장사훈, 『국악총론』(서울:세광음악출판사), 74쪽.

73) 이혜구, 『신악학궤범』(서울: 국립국악원 2000), 462쪽.

1) 금합자보

『금합자보』는 제1장과 제4장 모두 가장 낮은 음으로 <악보 66>에서와 같이 𠵿가 등장한다.

<악보 66> 『금합자보』 제1장의 최저음(제1장 제14각)

『금합자보』	𠵿		備	𠵿		仲	𠵿	𠵿
--------	---	--	---	---	--	---	---	---

이밖에도 𠵿, 𠵿, 備, 黃, 太, 仲과 함께 가장 높은 음으로 <악보 67>에서와 같이 林이 등장한다.

<악보 67> 『금합자보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)

『금합자보』	太		仲	林		仲		太
--------	---	--	---	---	--	---	--	---

『금합자보』는 𠵿부터 林까지 등장해 한옥타브와 완전4도 위의 음역대를 형성하고 있다. 다음 <표 54>의 내용은 『금합자보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 54> 『금합자보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『금합자보』	𠵿, 仲, 𠵿, 備, 黃, 太, 仲, 林		1octave+ 완전4°	

『금합자보』의 음역대를 『악학궤범』의 음역대와 비교해보니 12현 중 제1현부터 제9현까지 사용된 것을 알 수 있다. <표 55>의 내용은 『악학궤범』과 『금합자보』의 음역대를 비교하여 정리한 것이다.

<표 55> 『악학궤범』 가야금조현과 『금합자보』 여민락의 음역 비교

	제1음역				제2음역					제3음역		
『악학궤범』 조현	橫	仲	侏	備	黃	太	仲	林	南	潢	汰	沖
『금합자보』 여민락	伋	仲	侏	備	黃	太	仲	林				

└─────────── 사용된 음역 ───────────┘

2) 신증금보

『신증금보』 제1장에 나오는 가장 낮은 음으로 <악보 68>에서와 같이 橫이 나타나고 伋, 仲, 侏, 備, 儻, 黃, 太, 仲, 林에 이어 가장 높은 음으로 南이 등장한다.

<악보 68> 『신증금보』 제1장의 최저음 (제1장 제27각)

『신증금보』	仲	儻	仲	伋	橫
--------	---	---	---	---	---

제4장의 음역대를 살펴보면 가장 낮은 음으로 伋가 나타나고 仲, 侏, 備, 儻, 黃, 太, 仲에 이어 가장 높은 음으로 <악보 69>에서와 같이 林이 등장한다. 『금합자보』에는 없던 儻가 나타나는 것이 특징이다.

<악보 69> 『신증금보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)

『신증금보』	太 ^ㄱ	仲	林	仲 ^ㄱ	仲	太
--------	----------------	---	---	----------------	---	---

『신증금보』의 제1장은 横부터 南까지 등장해 한옥타브와 장6도 위의 음역대를 형성하고 있고 제4장은 伋부터 林까지 등장해 한옥타브와 완전4도 위의 음역대를 형성하고 있다. 다음 <표 56>의 내용은 『신증금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 56> 『신증금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『신증금보』	横, 伋, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 仲, 林, 南	伋, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 仲, 林	1octave + 장6°	1octave + 완전4°

3) 한금신보

『한금신보』 제1장에 출현하는 음정은 『신증금보』 제1장의 출현하는 음정과 동일하여 가장 낮은 음으로 <악보 70>에서와 같이 横이 나타난다.

<악보 70> 『한금신보』 제1장의 최저음(제1장 제9각)

『한금신보』	黃	黃 ^ㄱ	横 ^홍	黃	黃	黃 ^ㄱ	備	林
--------	---	----------------	----------------	---	---	----------------	---	---

이외에도 伋, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 仲, 林에 이어 가장 높은 음으로 南이 나타

나는데 <악보 71>의 선율은 『한금신보』 제1장에 나타나는 최고음의 예시악보이다.

<악보 71> 『한금신보』 제1장의 최고음(제1장 제6각)

『한금신보』	太	太 ^ㄱ	伋 ^정	太 ^청	林	南	林	仲
--------	---	----------------	----------------	----------------	---	---	---	---

『한금신보』는 横부터 南까지 등장해 한옥타브와 장6도 위의 음역대를 형성하고 있다. 다음 <표 57>의 내용은 『한금신보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 57> 『한금신보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『한금신보』	横, 伋, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 仲, 林, 南	-	1octave+ 장6°	-

4) 삼죽금보

『삼죽금보』 제1장의 가장 낮은 음으로는 横이 나타나고 伋, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 姑, 仲, 林, 南에 이어 가장 높은 음으로 無가 등장한다. 이전 악보에는 없던 姑가 나타나는 것이 특징이다. <악보 72>의 선율은 『삼죽금보』 제1장에 나타나는 최고음의 예시이다.

<악보 72> 『삼죽금보』 제1장의 최고음(제1장 제7각)

『삼죽금보』	太 ^ㄱ	林太	太	仲	仲	太	仲	無仲太	黃	黃仲
--------	----------------	----	---	---	---	---	---	-----	---	----

『삼죽금보』 제4장에 나오는 가장 낮은 음은 <악보 73>에서와 같이 橫이고 伋, 仲, 倝, 倝, 倝, 倝, 黃, 太, 仲에 이어 가장 높은 음으로 林이 등장한다.

<악보 73> 『삼죽금보』 제4장의 최저음(제4장 제5각)

『삼죽금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲	
--------	---	--	---	---	--	---	---	---	---	--

『삼죽금보』 제1장은 橫부터 無까지 등장해 한옥타브에 장7도 위의 음역대가 형성되었고 제4장은 橫부터 林까지 등장해 한옥타브에 완전5도 위의 음역대가 형성되고 있다. 다음 <표 58>의 내용은 『삼죽금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 58> 『삼죽금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『삼죽금보』	橫, 伋, 仲, 倝, 倝, 倝, 黃, 太, 姑, 仲, 林, 南, 無	橫, 伋, 仲, 倝, 倝, 倝, 黃, 太, 仲, 林	1octave+ 장6°	-

5) 칠현금보

『칠현금보』 제4장의 가장 낮은 음으로는 橫이 나타나고 伋, 仲, 倝, 倝, 黃, 太, 仲에 이어 가장 높은 음으로 林이 등장한다. <악보 74>의 선율은 『칠현금보』 제4장에 나타나는 최저음과 최고음이 나타나는 제 5-6각의 선율이다.

<악보 74> 『칠현금보』 제4장의 최저음과 최고음(제4장 제5-6각)

『칠현금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲		太		伏	太		太		林	仲	
--------	---	--	---	---	--	---	---	---	---	--	---	--	---	---	--	---	--	---	---	--

『칠현금보』 제4장의 출현음은 橫부터 林까지 등장해 한옥타브에 완전5도 위의 음역대가 형성되었다. 다음 <표 59>의 내용은 『칠현금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 59> 『칠현금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『칠현금보』	-	橫, 伏, 仲, 林, 備, 黃, 太, 仲, 林	-	1octave + 완전5°

6) 학포금보

『학포금보』 제4장의 가장 낮은 음으로는 <악보 75>에서와 같이 橫이 나타나고 伏, 仲, 林, 備, 無, 黃, 太, 仲에 이어 가장 높은 음으로 林이 등장한다. 『칠현금보』에는 보이지 않던 無가 등장하는 것이 특징이다. <악보 76>의 선율은 『학포금보』 제4장에 나타나는 최고음의 예시이다.

<악보 75> 『학포금보』 제4장의 최저음(제4장 제9각)

『학포금보』	林		橫	林		林		林		備
--------	---	--	---	---	--	---	--	---	--	---

<악보 76> 『학포금보』 제4장의 최고음(제4장 제8각)

『학포금보』	仲	太	仲	林	仲	仲	太	黃
--------	---	---	---	---	---	---	---	---

『학포금보』 제4장은 横부터 林까지 나타나 『칠현금보』와 같은 한옥타브에 완전 5도 위의 음역대를 이루고 있다. 다음 <표 60>의 내용은 『학포금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 60> 『학포금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『학포금보』	-	横, 伋, 仲, 侏, 備, 無, 黃, 太, 仲, 林	-	1octave + 완전5°

이상 『금합자보』부터 『학포금보』까지의 출현음과 음역대를 알아보았다. 다음 <표 61>의 내용은 『금합자보』부터 『학포금보』까지의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

『금합자보』가 伋부터 林까지 나타나 한옥타브에 완전4도위의 음역대를 형성하고 있고, 『신증금보』와 『한금신보』는 맨 아래음과 맨 위의 음이 하나씩 늘어나 横부터 南까지 한옥타브 위에 장6도의 음역대를 이루고 있다. 『삼죽금보』는 맨 위의 음이 하나 늘어 横부터 無까지 한옥타브 위에 장7도의 음역대이고, 『칠현금보』, 『학포금보』는 横부터 林까지 한옥타브 위에 완전5도의 음역대가 형성되었다.

가사가 남아있어 성악곡이었던 것을 분명히 알 수 있던 『금합자보』와 『신증금보』의 음역대는 1옥타브+장6°내에서 형성되었다. 『한금신보』 이후에는 가사가 탈락되고 기악곡화⁷⁴⁾되었지만 여전히 성악곡시절의 음역대를 유지하고 있음을 알 수 있다.

74) 송방송, 「조선후기 공연예술에 나타난 심미적 세양상」, 『한국문화연구 창간호』(서울: 고려대학교

<표 61> 성악곡의 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『금합자보』	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅇ		1octave+ 완전4°	
『신증금보』	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅇ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	1octave + 장6°	1octave + 완전4°
『한금신보』	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅇ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	-	1octave + 장6°	-
『삼죽금보』	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅇ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ, ㆁ	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	1octave + 장7°	1octave + 완전5°
『칠현금보』	-	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	-	1octave + 완전5°
『학포금보』	-	ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ	-	1octave + 완전5°

나. 기악곡의 음역

『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 음역을 알아보겠다.

1) 방산한씨금보

『방산한씨금보』 제1장은 가장 낮은 음으로 <악보 77>에서와 같이 ㄱ이 나타나고 ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅅ, ㅇ, ㅈ, ㅊ, ㅋ, ㆁ에 이어 가장 높은 음으로 ㆁ이 등장한다. ㆁ

민족문화연구원 한국문화연구소, 2000), 65쪽.

이 등장하는 것이 특징이다.

<악보 77> 『방산한씨금보』 제1장의 최저음(제1장 제2각)

『방산한씨 금보』	倝	黃	橫	黃	黃	備	倝	黃	太	仲	仲		仲		太		黃		黃	
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--

제4장의 음역대를 살펴보면 가장 낮은 음으로 伋가 나타나고 仲, 倝, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰에 이어 가장 높은 음으로 泚이 등장한다. <악보 78>의 선율은 『방산한씨금보』 제4장에 나타나는 최고음의 예시이다.

<악보 78> 『방산한씨금보』 제4장의 최고음(제4장 제18각)

『방산한씨 금보』	林		南	汰	泚	潢		汰	潢	南
--------------	---	--	---	---	---	---	--	---	---	---

『방산한씨금보』의 제1장은 橫부터 南까지 등장해 한옥타브와 장6도 위의 음역대를 형성하고 있고 제4장은 伋부터 泚까지 등장해 두옥타브와 장3도 위의 음역대를 형성하고 있다. 다음 <표 62>의 내용은 『방산한씨금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 62> 『방산한씨금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『방산한씨금보』	橫, 伋, 仲, 倝, 備, 黃, 太, 夾, 仲, 林, 南	伋, 仲, 倝, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰, 泚	1octave+ 장6°	2octave+ 장3°

〈표 63〉 『방산한씨금보』의 가야금조현과 여민락 음역

음역	제1음역				제2음역					제3음역		
방산												
가야금조현	橫	伋	仲	侖	黃	太	仲	林	南	潢	汰	沖
여민락음역	橫	伋	仲	侖	黃	太	仲	林	南	潢	汰	沖

_____ 사용된 음역 _____

<악보 79> 『아악부가야금보』 제1장의 최저음(제1장 제4각)

『아악부
가악금보』

黃	倝	倝	倝	倝	黃	倝	倝	黃	倝	倝	倝
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

- 107 -

<악보 80> 『아악부가야금보』 제4장의 최고음(제4장 제4각)

『아악부 가야금보』	橫		南	林		林		南	汰	泚
---------------	---	--	---	---	--	---	--	---	---	---

『아악부가야금보』의 제1장은 橫부터 泚까지 등장해 두옥타브와 완전4도 위의 음역대를 형성하고 있고 제4장은 休부터 泚까지 등장해 두옥타브와 장3도 위의 음역대를 형성하고 있다. 다음 <표 64>의 내용은 『아악부가야금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 64> 『아악부가야금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대	출현하는 음		음역대	
악보명	제1장	제4장	제1장	제4장
『아악부 가야금보』	橫, 休, 仲, 林, 儼, 黃, 太, 仲, 林, 南, 橫, 汰, 泚	休, 仲, 林, 黃, 太, 仲, 林, 南, 橫, 汰, 泚	2octave + 완전4°	2octave + 장3

3) 현행가야금보

『현행가야금보』 제1장에과 제4장에 나오는 출현음은 『아악부가야금보』 제1장, 제4장과 동일하다. 그러므로 『현행가야금보』의 제1장과 제4장에 나오는 최저음과 최고음은 『아악부가야금보』와 같다. 제1장은 橫부터 泚까지 등장해 두옥타브에 완전4도 위의 음역대가 형성되었고 제4장은 休부터 泚까지 등장해 두옥타브와 장3도 위의 음역대를 형성하고 있다. 음역대도 『아악부가야금보』와 같다. 다음 <표 65>의 내용은 『현행가야금보』의 출현음과 음역대를 정리한 것이다.

<표 65> 『현행가야금보』의 출현음과 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『현행 가야금보』	橫, 伋, 仲, 侏, 備, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰, 洵	伋, 仲, 侏, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰, 洵	2octave + 완전4°	2octave + 장3°

이상 『방산한씨금보』부터 『현행가야금보』까지의 출현음과 음역대를 알아보았다. <표 66>에서 보이듯이 『방산한씨금보』가 橫부터 洵까지 나타나 두옥타브에 완전4도위의 음역대를 형성하고 있고, 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』도 『방산한씨금보』와 같은 橫부터 洵까지 두옥타브 위에 완전4도의 음역대를 이루고 있다.

<표 66> 기악곡의 음역대

출현음과 음역대 악보명	출현하는 음		음역대	
	제1장	제4장	제1장	제4장
『방산한씨금보』	橫, 伋, 仲, 侏, 備, 黃, 太, 夾, 仲, 林, 南	伋, 仲, 侏, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰, 洵	1octave + 장6°	2octave + 장3°
『아악부 가야금보』	橫, 伋, 仲, 侏, 備, 黃, 太, 仲, 林, 南, 潢, 汰, 洵	『방산한씨금보』 제4장과 동일	2octave + 완전4°	2octave + 장3°
『현행가야금보』	『아악부가야금보』 제1장과 동일	『방산한씨금보』 제4장과 동일	2octave + 완전4°	2octave + 장3°

이상 여민락의 가야금 음역의 변화를 성악곡과 기악곡으로 나누어 살펴보았다. 다음의 <표 67>에서 보이듯이 제1장과 제4장 모두 『금합자보』시대에 한옥타브

반정도의 음역대를 보이다가 후대로 올수록 음역대가 위로 넓어져 고음화현상이 나타나게 된다. 『금합자보』와 『신증금보』에는 한문가사가 남아있어 성악곡이었음을 알 수 있고 『한금신보』와 『삼죽금보』 이후의 악보에는 가사가 탈락되어 있어 기악곡화 된 것을 알 수 있다. 이렇게 성악곡에서 기악곡으로 음악양식이 변화되었지만 음역⁷⁵⁾대는 음이 하나씩 늘어가는 정도의 완만한 폭을 유지하다가 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』시대에 급격하게 음역대가 늘어나 두옥타브 반에 이르는 넓은 음역대를 갖게 된다. 이는 가야금의 12현을 모두 사용하는 음역대로 기악화되면서 생겨난 특징이라 할 수 있겠다. 이렇듯 악곡의 선율이 낮은 음에서 높은 음으로 변천되면서 나타나는 고음화양상은 음악사적 발전과정에서 생겨난 특징⁷⁶⁾이라고 볼 수 있다.

75) 음역에 관하여 장사훈은 보허자 논속고에서 『대악후보』, 『안상금보』, 『현금신증가령』의 음역을 분석하였는데 『대악후보』는 下五~上二로 한옥타브 반이 안되는 음역이지만 『안상금보』와 『신증금보』는 下五~上五로 두옥타브에 이르는 음역을 갖는 것을 알아냈다. 음역이 넓어지는 이유에 대해 당악기와 향악기의 음역차이 때문인 것으로 생각하였는데 당악기는 下五~上三, 향악기는 下五~上六으로 향악기의 음역이 넓다. 대악후보의 보허자는 당악의 테두리안에 있는 음악이었고 안상금보에 이르러서야 향악이 갖는 음역에 향악식 주법으로 변개하였다고 생각하였다.

76) 송방송, 위의 책, 67쪽.

<표 67> 여민락의 음역대

악보명	음역대		구분
	제1장	제4장	
『금합자보』	1octave+ 완전4°		성악곡
『신증금보』	1octave+ 장6°	1octave+ 완전4°	
『한금신보』	1octave+ 장6°	-	
『삼죽금보』	1octave+ 장7°	1octave+ 완전5°	
『칠현금보』	-	1octave+ 완전5°	
『학포금보』	-	1octave+ 완전5°	
『방산한씨금보』	1octave+ 장6°	2octave+ 장3°	기악곡
『아악부가야금보』	2octave+ 완전4°	2octave+ 장3°	
『현행가야금보』	2octave+ 완전4°	2octave+ 장3°	

3. 소결론

『금합자보』부터 현행까지 전승과정에서 나타나는 여민락의 속도와 음역에 대해 살펴보았다. 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 여민락의 속도를 출현음수와 옥타브횟수를 분석하여 상관관계를 알아보았다. 출현음수가 늘어났다는 것은 음과 음사이에 추가음이 생겨 선율이 점차 복

잡해지는 변화를 나타내는 것으로 음의 지속시간이 길어질 때 공간을 메우기 위해 한번 혹은 그 이상 음을 연주하며 공간을 메우는 것이다. 이렇게 다양한 선율 수식으로 인해 출현음수가 늘어나면서 선율이 확대되는 과정을 거치게 되고, 장단의 틀이 재편성되면서 음악의 속도가 점차 느려지게 되는 변화를 갖게 되는 것으로 풀이할 수 있다.

즉, 20박장단인 제1장을 살펴보면 『금합자보』에서 전승된 선율이 점차 출현음수가 늘어나면서 선율이 확대되어 『신증금보』와 『한금신보』시대에 1차적으로 느려졌고, 『삼죽금보』시대에 와서 출현음수가 현저히 많아지면서 이전시대보다 음악이 더 느려져 2차 느려짐이 발생했을 것으로 추정해 볼 수 있다. 출현음수가 줄어들거나 변화가 거의 없는 『방산한씨금보』 이후에는 속도의 변화에 있어서 큰 차이가 없다.

10박장단인 제4장의 경우는 『금합자보』에서 전승된 선율이 점차 출현음수가 늘어나면서 선율이 확대되어 『신증금보』와 『삼죽금보』시대에 느려졌다고 해석할 수 있다. 그러나 이와 같은 변화가 제1장에 비해 적은 비율로 나타나므로 확대되고 느려진 폭이 제1장보다 적다고 할 수 있겠다. 출현음수의 변화가 거의 없어 선율의 확장이 더 이상 일어나지 않은 『삼죽금보』 이후에는 속도의 변화에 있어서 큰 차이가 없다.

둘째, 동일악보내에서의 속도의 관계를 출현음수와 옥타브주법의 횟수와 연관지어본 결과 『금합자보』와 『신증금보』시대에는 출현음수가 유지되고 옥타브주법의 연주법과 횟수도 비슷하여 장에 따른 변화 없이 일정한 속도가 유지되었다. 『삼죽금보』는 제1장의 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 제4장보다 많이 나타나 선율이 확대되어 기존의 속도인 제4장의 속도보다 제1장의 속도가 더 느려졌다. 그러므로 『삼죽금보』시대에 이미 장별 속도의 변화가 생겨나 제1장은 느리게 연주되었고, 제4장은 제1장보다 빠르게 연주되었으며, 이러한 속도의 변화가 현재까지 지속되고 있다고 추정해 볼 수 있다.

셋째, 고악보의 여민락 20박장단과 10박장단의 옥타브주법과 횟수를 비교해본 결과 옥타브주법의 연주법과 횟수가 비슷한 『금합자보』와 『신증금보』시대에는 장에 구분없이 일정한 속도가 유지되었다. 그러나 『삼죽금보』시대에는 옥타브주법의 횟수가 제1장에 비해 제4장에서 감소되어 나타나고, ‘짜랭’, ‘흥’ 등의 주법의

쓰임이 많아진 것으로 보아 『삼죽금보』 시대에 이미 장에 따른 속도의 변화가 생겨나 제1장부터 제3장까지는 느리게 타고 제4장 이후에 빨라지는 연주형태가 생겨났다고 추정해 볼 수 있다.

넷째, 여민락의 가야금 음역의 변화를 성악곡과 기악곡으로 나누어 살펴본 결과 제1장과 제4장 모두 『금합자보』시대에 한옥타브 반정도의 음역대를 보이다가 후대로 올수록 음역대가 위로 넓어져 고음화현상이 나타나게 된다. 성악곡에서 기악곡으로 음악양식이 변화되었지만 음역대는 음이 하나씩 늘어가는 정도의 완만한 폭을 유지하다가 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』시대에 급격하게 고음부분의 음역대가 늘어나 두옥타브 반에 이르는 넓은 음역대를 갖게 된다. 이는 가야금의 12현을 모두 사용하는 음역대로 성악곡에서 기악곡화되면서 생겨난 특징이라 할 수 있겠다. 악곡의 선율이 낮은 음에서 높은 음으로 변천되면서 나타나는 고음화양상은 음악사적 발전과정에서 생겨난 특징이라고 볼 수 있다.

IV. 여민락 선율의 변천

본 장에서는 『금합자보』부터 현행까지의 악보에서 나타나는 선율의 변천을 알아보고자 한다. 선율이 확대되는 시기인 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지와 선율이 고정화되는 시기인 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 두 그룹으로 나누어서 20박장단과 10박장단의 선율변화를 분석하겠다. 여민락의 선율이 시대별로 전승되면서 나타나는 양상을 추가⁷⁷⁾, 변형⁷⁸⁾, 생략⁷⁹⁾, 동일⁸⁰⁾, 상이⁸¹⁾로 나누어 분석하고 여민락의 가야금 선율이 어떠한 변천과정을 거쳐 현재에 이르고 있는지를 고찰해보고자 한다.

1. 선율확대기

『금합자보』부터 『삼죽금보』까지는 동음이 반복되고 새로운 음이 추가되는 등의 선율확대가 나타나는 시기이다. 이 시기의 선율변화를 20박장단의 제1장과 10박장단의 제4장으로 나누어 분석하겠다.

가. 20박장단의 선율변화

『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』의 순으로 선율을 분석하고 이 전시대 악보와 선율을 비교하고자 한다.

77) 옥타브를 포함한 동음반복이 나타나거나 이전 악보에는 없던 다른 음이 생겨나는 등 이전시대의 악보보다 전승된 악보에서 음의 수가 더 많아졌을 경우를 의미한다.

78) 이전시대의 악보와 비교했을 때 리듬형은 같고 음정만 바뀌어 전승된 것을 의미한다.

79) 이전시대의 악보에 존재했었던 음이 전승되지 않을 경우를 의미한다.

80) 이전시대의 악보와 같은 선율형일 경우를 의미한다.

81) 이전시대의 악보와 절반 이상이 다를 경우를 의미한다.

1) 제1장 제1각

<악보 81> 19세기 전반까지 제1장 제1각의 선율비교

『금합자보』	黃	ㄱ					黃							
『신증금보』	黃	黃	ㄱ		黃	黃	ㄱ		備	ㄱ		太		
『한금신보』	黃	黃	ㄱ		橫	흥	黃	黃	黃	ㄱ		備		
『삼죽금보』	休黃	黃	ㄱ		黃		休黃	黃	ㄱ		黃		仲	太 姑太

<악보 81>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제1각의 선율이다.

『금합자보』 제1장 제1각은 ‘黃ㄱ’⁸²⁾으로 시작하여 여음으로 지속하다가 黃⁸³⁾을 한번 반복하는 [黃ㄱ-黃]⁸⁴⁾의 선율이다.

『신증금보』는 黃으로 시작하여 ‘黃ㄱ’으로 연결되고 ‘黃-黃ㄱ’의 선율을 한 번 반복한 후 ‘備ㄱ’으로 하행했다가 太로 상행하는 [黃-黃ㄱ-黃-黃ㄱ-備ㄱ-太]의 선율이다. 『금합자보』의 ‘黃ㄱ-黃’의 선율이 『신증금보』의 ‘黃-黃ㄱ-黃-黃ㄱ-備ㄱ-太’의 선율로 전해지는 과정에서 몇 군데 음이 추가된 것을 알 수 있다. 먼저 『신증금보』의 두 번째 음과 네 번째 음인 ‘黃ㄱ’ 앞에 黃이 추가되어 ‘黃-黃ㄱ’의 동음반복형태가 나타난다. 또한 다섯 번째 음인 ‘備ㄱ’과 여섯 번째 음인 太도 『금합자보』에서는 볼 수 없었던 『신증금보』에서 추가된 음이다.

『한금신보』는 ‘黃-黃ㄱ’의 선율에 이어 옥타브 아래의 橫을 연주하고 黃으로 돌아온 후 ‘黃-黃ㄱ’을 연주한다. 이어서 備으로 연결되어 [黃-黃ㄱ-橫-黃-黃-黃ㄱ-備]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가와 생략이 나타나는데 먼저 추가된 부분을 살펴보면 『한금신보』의 세 번째 음과 네 번째 음에 『신증금보』에는 없던 橫과 黃이 나타나 ‘橫-黃’의 옥타브선율이 추가되었

82) 주법이나 주법과 함께 있는 음을 설명할 때는 ‘ ’를 사용하겠다.

83) 단독으로 음을 설명할 때는 율자를 사용하겠다.

84) 전체적인 선율형을 설명할 때는 []표시를 사용하겠다.

다. 이후 『신증금보』의 다섯 번째음과 여섯 번째 음에 나타나는 ‘備ㄱ-太’의 선율이 『한금신보』에서 일곱 번째 음에 備으로만 전해져 음이 생략되었다.

『삼죽금보』는 ‘ㄹ-黃-黃ㄱ’으로 시작하여 黃으로 이어지는 선율이 한 번 반복되고 이후 仲으로 상행하였다가 太로 하행한 후 ‘姑-太’의 선율이 나타나 [ㄹ-黃-黃ㄱ-黃-ㄹ-黃-黃ㄱ-黃-仲-太-姑-太]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형이 나타난다. 먼저 『한금신보』의 첫 음이 黃으로 시작하는데 반해 『삼죽금보』의 첫 박은 ‘ㄹ-黃’으로 시작해 ㄹ이 추가되었다. 이후에도 『한금신보』의 네 번째음인 黃이 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박에 ‘ㄹ-黃’으로 나타나 ㄹ이 추가된 것을 알 수 있다. 한편 『한금신보』의 여섯 번째 음과 일곱 번째 음은 ‘黃ㄱ-備’인데 『삼죽금보』에서는 아홉 번째 박부터 열네번째 박까지 ‘黃-仲-太-姑-太’로 나타나 음의 추가와 변형이 있었다.

여민락 제1장 제1각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식의 추가형태와 음의 생략이 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음의 첨가와 음의 변형이 나타나 추가와 변형형태가 나타났음을 알 수 있다.

2) 제1장 제2각

<악보 82> 19세기 전반까지 제1장 제2각의 선율비교

『금합자보』	黃ㄱ					黃	太	黃
『신증금보』	太ㄱ	備	黃	仲ㄱ		太	黃	
『한금신보』	ㄹ	黃	黃ㄱ	備	黃	仲	仲ㄱ	仲 太 黃
『삼죽금보』	ㄹ黃	黃ㄱ	黃	備	黃	黃청	太仲	仲ㄱ 仲 - 太 黃

<악보 82>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제2각의 선율이다.

『금합자보』의 제2각은 ‘黃ㄱ’을 여음으로 지속하다가 黃을 한 번 반복하고 太로 상행하였다가 다시 黃으로 돌아오는 [黃ㄱ-黃-太-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’으로 시작하여 備으로 하행하였다가 黃을 거쳐 ‘仲ㄱ’으로 상행한 후 ‘太-黃’으로 하행하는 선율로 [太‘ㄱ’-備-黃-仲‘슬기둥’-太-黃]의 진행이다. 『금합자보』가 ‘黃‘슬기둥’을 지속하다가 黃을 반복하는 동안 『신증금보』는 ‘太‘슬기둥’-備-黃-仲‘ㄱ’의 선율이 나타나 상이한 선율임을 알 수 있다. 이후 『금합자보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나타나는 太와 黃은 『신증금보』에 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에도 동일하게 전승되고 있다.

『한금신보』는 侏으로 시작하여 黃으로 상행하였다가 ‘黃‘슬기둥’으로 이어지는 선율이 나타난다. 이후 備으로 하행하였다가 黃을 거쳐 仲으로 상행진행하고 이어서 ‘仲‘슬기둥’이 나타난다. 이후 ‘仲-太-黃’의 순차적인 하행진행이 나타나 [侏-黃-黃‘ㄱ’-備-黃-仲-仲‘ㄱ’-仲-太-黃]의 선율을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형이 나타나는데 『신증금보』에서 ‘太‘ㄱ’으로 시작하던 선율이 『한금신보』에서는 ‘侏-黃-黃‘ㄱ’의 선율로 전해져 『신증금보』의 ‘太‘ㄱ’이 『한금신보』에서 ‘黃‘ㄱ’으로 변형되었고 ‘黃‘ㄱ’ 앞에 ‘侏-黃’이 추가되었다. 이후 『신증금보』의 ‘備-黃-仲‘ㄱ’ 선율이 『한금신보』에서는 ‘備-黃-仲-仲‘ㄱ’으로 전해져 仲이 한번 추가되었고 『신증금보』의 다섯 번째 여섯 번째 음인 ‘太-黃’은 『한금신보』에서 ‘仲-太-黃’으로 전해져 仲이 추가되었다.

『삼죽금보』는 ‘侏-黃-黃‘ㄱ’으로 시작하여 黃을 한번 반복한 후 備으로 하행하였다가 다시 黃으로 돌아온 후 黃의 반복으로 이어진다. 이후 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 ‘仲‘ㄱ’과 仲을 반복하고 다시 太를 거쳐 黃으로 이어지는 [侏-黃-黃‘ㄱ’-黃-備-黃-黃-太-仲-仲‘ㄱ’-仲-太-黃]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 먼저 『한금신보』의 세 번째 음과 네 번째 음은 ‘黃‘ㄱ’-備’의 선율인데 『삼죽금보』에서는 두 번째 박부터 네 번째 박까지 ‘黃ㄱ-黃-備’으로 전해져 黃이 한번 추가되었다. 이후의 선율에서는 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃이 『한금신보』에 없던 음으로 추가된 음이다.

또한 『한금신보』의 여섯 번째 음인 伸이 『삼죽금보』에서는 일곱 번째 박에 ‘太-伸’으로 전해져 太가 추가되었다.

여민락 제1장 제2각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 상이한 선율이 나타나 독자적인 선율로 전승되었음을 알 수 있다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음의 삽입으로 추가현상과 더불어 음이 변형되어 추가와 변형의 형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음이 반복되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

3) 제1장 제3각

<악보 83> 19세기 전반까지 제1장 제3각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ			休		備ㄱ	黃	備		
『신증금보』	備ㄱ	備淸	備ㄱ		太	黃	備			
『한금신보』	備	備ㄱ	橫淸	備淸	備	太	黃	備		
『삼죽금보』	備ㄱ		橫淸	備淸	橫淸	備ㄱ	太黃	黃	備	備-休

<악보 83>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제3각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 休를 거쳐 ‘備ㄱ’로 돌아온 후 黃으로上行하였다가 다시 備으로 돌아오는 [備ㄱ-休-備ㄱ-黃-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備을 반복하고 다시 ‘備ㄱ’를 연주한 후 太로上行하였다가 ‘黃-備’의 선율로 이어지는 [備ㄱ-備-備ㄱ-太-黃-備]의 진행이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 음의 변형과 추가가 나타나는데 먼저 변형이 일어난 곳을 살펴보면 『금합자보』의 첫 번째 박부터 네 번째 박까지

의 ‘備ㄱ-倝’선율이 『신증금보』의 첫 번째 음과 두 번째 음의 ‘備ㄱ-備’의 선율로 전해진 곳이다. 倝에서 備으로 음이 변형되었다. 음이 추가된 곳은 『신증금보』의 네 번째 음으로 『금합자보』에서는 없던 음인 太가 『신증금보』에서 새롭게 나타나 추가되었다.

『한금신보』는 ‘備-備ㄱ’의 선율에 이어 ‘청-청’의 선율을 ‘橫-備’으로 연주하고 이어서 備을 한 번 반복한 후 太로 상행하였다가 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備-備ㄱ-橫-備-備-太-黃-備]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘備ㄱ’가 『한금신보』에서는 두 번째 음으로 전해지고 있어 『한금신보』의 첫 번째 음인 備이 앞동음반복 방식으로 추가되었다. 이후 『신증금보』에는 네 번째 음인 太가 나오기 전까지 ‘備-備ㄱ’의 선율인데 『한금신보』에는 여섯 번째 음인 太가 나오기 전까지 ‘橫-備-備’의 선율로 전해져 橫이 한번 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 ‘청-청-청’을 ‘橫-備-橫’의 선율로 연주한 후 ‘備ㄱ’로 이어진다. 이후 太로 상행하였다가 黃을 두 번 반복하고 이어서 備으로 하행하는 선율이 나타난 후 備을 한 번 더 반복하고 倝으로 하행하는 선율로 [備ㄱ-橫-備-橫-備ㄱ-太-黃-黃-備-備-倝]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정에서는 생략과 추가형태가 나타난다. 『한금신보』의 첫 번째 음과 두 번째 음이 ‘備-備슬기둥’으로 나타나는데 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박에 ‘備슬기둥’으로만 전해져 備이 한번 생략되었다. 한편 『한금신보』에서는 여섯 번째 음인 太가 나오기 전까지 ‘橫-備-備’의 선율이 나타나는데 『삼죽금보』에서는 일곱 번째 박에 太가 나오기 전인 세 번째 박부터 여섯 번째 박까지 ‘橫-備-橫-備ㄱ’의 선율이 나타나 橫이 한번 추가되었다. 또한 『한금신보』의 여섯 번째 음부터 여덟 번째 음까지의 선율은 ‘太-黃-備’인데 『삼죽금보』에서는 일곱 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘太-黃-黃-備-備-倝’으로 전해져 음이 추가되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제3각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형과 함께 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가로 인해 변형과 추가형태가 함께 나타났고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식의 음의 추가와 새로운 음의 첨가로 인한 추가 형태가 나타나고 있다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의

생략과 더불어 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가로 인한 음의 추가가 함께 나타나 생략과 추가현상이 함께 나타나고 있다.

4) 제1장 제4각

<악보 84> 19세기 전반까지 제1장 제4각의 선율비교

『금합자보』	ㄹ ㄱ		ㄷ	ㄹ		ㄹ ㄱ	ㄹ	ㄹ	
『신증금보』	ㄹ ㄱ		ㄷ	ㄹ	ㄹ ㄱ		ㄹ	ㄹ	ㄷ
『한금신보』	ㄹ	ㄹ ㄱ		ㄹ ㄷ	ㄹ ㄷ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄷ
『삼죽금보』	ㄹ ㄱ	ㄹ	ㄷ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄷ	ㄷ ㄷ

<악보 84>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제4각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄹ슬기둥’으로 시작하여 ㄷ으로 하행하였다가 ㄹ으로 돌아온다. 이후 ‘ㄹ슬기둥’을 연주한 후 ㄹ을 거쳐 다시 ㄹ으로 돌아오는 [ㄹ슬기둥-ㄷ-ㄹ-ㄹ슬기둥-ㄹ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』의 시작음은 ‘ㄹ슬기둥’이다. 이후 ㄷ으로 하행하였다가 ㄹ을 거쳐 ‘ㄹ슬기둥’으로 상행한다. ‘ㄹ-ㄹ-ㄷ’의 순차적인 하행선율로 연결되어 [ㄹ ㄱ-ㄷ-ㄹ-ㄹ ㄱ-ㄹ-ㄷ-ㄹ-ㄷ]의 진행을 보인다. 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지는 과정에서 변형과 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 여섯 번째 박인 ‘ㄹ ㄱ’가 『신증금보』에서는 ‘ㄹ ㄱ’로 변형되었고 이후 『신증금보』의 다섯 번째 음인 ㄹ이 추가되었다. 『금합자보』의 마지막박인 여덟 번째 박에 나타나는 ㄹ이 『신증금보』에서는 일곱 번째 음이 ㄷ으로 변형되었다.

『한금신보』는 ‘ㄹ-ㄹ ㄱ’ 선율에 이어 ㄹ을 두 번 반복한 후 ㄹ을 거쳐 ㄹ로 상

행하였다가 ㄹ-ㄷ으로 하행하는 [ㄹ-ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄴ-ㄴ-ㄹ-ㄷ]의 선율이 나타난다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에서는 추가와 변형현상이 나타난다. 『신증금보』의 첫 음인 ‘ㄹ-ㄱ’가 『한금신보』에서는 두 번째 음으로 전해져 첫 번째 음에는 ㄹ이 추가되었다. 이후 『신증금보』의 두 번째 음인 ㄷ은 『한금신보』의 세 번째인 ㄹ으로 전해져 음이 변형되었다. 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 ‘ㄴ-ㄱ-ㄴ’의 선율은 『한금신보』에서 ‘ㄴ-ㄴ’로 전해져 도치로 인한 음의 변형이 나타났다.

『삼죽금보』는 ‘ㄹ-ㄱ’로 시작하여 ㄹ을 한 번 반복하고 ㄷ으로 하행하였다가 ㄹ을 두 번 더 반복하는 선율이 나타난다. 이후 ㄴ부터 ㄴ과 ㄹ을 거쳐 ㄷ까지 순차적으로 하행진행이 나타나고 ㄷ을 반복하며 마무리되어 [ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄷ-ㄹ-ㄴ-ㄴ-ㄹ-ㄷ-ㄷ]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정에는 변형과 추가형태가 나타난다. 『한금신보』의 세 번째 음인 ‘ㄹ’이 『삼죽금보』에서는 세 번째 박에 ㄷ으로 변형되었고 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ㄹ은 동음반복 방식으로 추가된 음이다. 한편 『한금신보』의 다섯 번째 여섯 번째 음인 ‘ㄴ-ㄴ’선율은 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박과 일곱 번째 박에 ‘ㄴ-ㄴ’으로 전해지고 있어 도치로 인한 변형이 나타난다. 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ㄷ은 『한금신보』에는 없던 것으로 『삼죽금보』에서 동음반복형식으로 추가되었다.

여민락 제1장 제4각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형과 새로운 음의 추가가 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복방식으로 인한 추가형태와 도치로 인한 음의 변형형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형형태와 동음반복방식의 추가형태가 나타났다.

5) 제1장 제5각⁸⁵⁾

85) 제1장 제5각의 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』,는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 85> 19세기 전반까지 제1장 제5각의 선율비교

『금합자보』	太					太		仲			
『신증금보』	太		太	청	太		太	仲			
『한금신보』	太	太		太	청	太	太	太	仲		
『삼죽금보』	太	太	太	청	太	太	太	太	仲	仲林	林仲太

<악보 85>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제5각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 여음으로 지속하다가 太를 한번 반복한 후 仲으로 상행하는 [太ㄱ-太-仲]의 선율이다.

『신증금보』 ‘太ㄱ-太’로 시작하여 太ㄱ로 이어진 후 太를 반복하고 仲으로 상행하는 [太ㄱ-太-太ㄱ-太-仲]의 진행이다. 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지는 과정에서 음이 추가되었음을 알 수 있다. 『금합자보』의 첫 박인 ‘太ㄱ’을 연주한 후 여음으로 지속하는 동안 『신증금보』에는 太가 추가되어 동음반복 방식으로 음이 추가되었다. 이후에도 『금합자보』의 여섯 번째 박에서 太가 연주되고 여덟 번째 박인 仲으로 연결되는 동안 『신증금보』는 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지 ‘太ㄱ-太-仲’으로 전해져 네 번째 음에 太가 추가된 것을 볼 수 있다.

『한금신보』는 太로 시작하여 ‘太ㄱ’로 이어진다. 이후 ‘太-太’의 ‘청-청’선율을 연주하고 다시 ‘太-太ㄱ’의 선율을 연주한 후 太를 한 번 더 반복하고 仲으로 상행하는 [太-太ㄱ-太-太-太-太ㄱ-太-仲]의 선율이다. 두 악보를 비교해보면 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『신증금보』 첫 음인 ‘太ㄱ’이 『한금신보』로 전해지면서 ‘太ㄱ’앞에 太가 앞동음방식으로 추가되어 ‘太-太ㄱ’의 선율로 변화되었다. 이런 현상은 『한금신보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에서도 나타나는데 『신증금보』의 세 번째 음인 ‘太ㄱ’이 『한금신보』에서는 ‘太-太ㄱ’로 전해졌다. 또한 『신증금보』에는 첫 번째 음과 세 번째 음 사이에 한

번 등장했던 太가 『한금신보』에서는 두 번째 음과 다섯 번째 음 사이에 ‘ㄱ-太’로 나타나 ㄱ가 한번 추가되었다.

『삼죽금보』는 ‘太-ㄱ’로 시작하여 太를 한 번 더 반복한다. 이어서 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 ‘ㄱ-太-ㄱ’의 ‘청-청-청’선율이 나오고 여섯 번째 박에는 ‘太-ㄱ’가 나타난다. 일곱 번째 박에서는 ‘林-太’의 선율이 나오고 여덟 번째 박에서 太를 반복하고 아홉 번째 박에서 仲으로 상행한다. 이후 열 번째 박에서는 ‘仲-林’의 선율이 나오고 마지막박인 열한번째 박에서는 ‘林-仲-太’로 하행하여 [太-ㄱ-太-ㄱ-太-ㄱ-太-ㄱ-林-太-太-仲-仲-林-林-仲-太]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『한금신보』의 세 번째 음과 네 번째 음에서 나타나는 ‘ㄱ-太’가 『삼죽금보』에서는 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 ‘ㄱ-太-ㄱ’의 형태로 등장해 ㄱ가 한번 추가되었음을 알 수 있다. 또한 『한금신보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음인 ‘太-太-ㄱ’은 『삼죽금보』에서는 ‘太-ㄱ-林-太’로 변화되었는데 ㄱ의 위치 변화는 주법의 변화에서 기인하였다고 볼 수 있고 ‘太-ㄱ’와 太사이에 林이 추가된 것을 확인할 수 있다. 이후에 나오는 『삼죽금보』의 열 번째 박과 열 한번째 박에 나타나는 ‘仲-林’과 ‘林-仲-太’의 선율은 『신증금보』에는 없던 선율로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가되었다.

여민락 제1장 제5각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식으로 음의 추가현상이 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서도 동음반복방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식과 새로운 음의 첨가의 방식으로 추가형태가 나타났다.

6) 제1장 제6각⁸⁶⁾

86) 제1장 제6각의 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 86> 19세기 전반까지 제1장 제6각의 선율비교

『금합자보』	太	ㄱ					太		仲
『신증금보』	太	ㄱ	太	청	林	ㄱ	南	林	仲
『한금신보』	太	太	ㄱ	伏	청	太	청	林	南
『삼죽금보』	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南
	太	ㄱ	太	伏	청	太	청	林	南

<악보 86>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제6각의 선율이다.

『금합자보』의 시작은 ‘太ㄱ’고 이를 여음으로 지속하다 太를 반복한 후 仲으로 상행하는 [太ㄱ-太-仲]의 진행이 나타난다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太를 반복한 후 ‘林ㄱ’로 이어진다. 이후 南으로 상행하였다가 林을 거쳐 仲으로 하행진행하는 [太ㄱ-太-林ㄱ-南-林-仲]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가와 변형형태가 나타난다. 먼저 『금합자보』의 첫 박과 여섯 번째 박 사이에는 다른 음이 등장하지 않고 첫 박인 ‘太ㄱ’의 여음으로 지속되는 반면 『신증금보』는 첫 음인 ‘太ㄱ’과 세 번째 음인 ‘林ㄱ’사이에 太가 추가되어 동음반복방식의 음 추가현상이 나타난다. 또한 세 번째 음인 ‘林ㄱ’는 『금합자보』의 여섯 번째 음인 太가 변형된 것이고 이후 여덟 번째 박에 仲이 출현할 때까지 다른 음이 등장하지 않는 『금합자보』와 달리 『신증금보』는 세 번째 음인 ‘林ㄱ’부터 마지막음인 仲이 나오기 전까지 南과 林이 새롭게 등장해 음의 추가형식이 나타난다.

『한금신보』는 太로 시작하여 ‘太ㄱ’가 이어서 나온다. 이후 ‘伏-太’의 ‘청-청’선율이 이어지고 林을 연주한 후 南으로 상행하였다가 林으로 돌아온 후 仲으로 하행하는 [太-太ㄱ-伏-太-林-南-林-仲]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서 음의 추가가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘太ㄱ’가 『한금신보』에서는 ‘太-太ㄱ’로 전해져 앞동음반복의 방식으로 太가 추가되었음을 알 수

있다. 『신증금보』의 두 번째 음인 太는 『한금신보』에서 세 번째 음과 네 번째 음으로 전해져 太가 한 번 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太를 한 번 더 연주한 후 ‘ㄱ-太-ㄱ’의 ‘청-청-청’선율로 이어진다. 이후 林을 연주한 후 南으로 상행하였다가 林을 거쳐 仲으로 하행하고 마지막 박엔 仲을 반복하여 [太ㄱ-太-ㄱ-太-ㄱ-林-南-林-仲-仲]의 선율을 보이고 있다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 동안 음의 추가현상이 발생하였다. 『한금신보』의 세 번째 네 번째 음에 나오는 ‘ㄱ-太’의 ‘청-청’선율이 『삼죽금보』에서는 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 ‘ㄱ-太-ㄱ’의 ‘청-청-청’선율로 나타나 ㄱ가 한번 추가되었다. 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 仲은 『한금신보』에는 보이지 않아 『삼죽금보』에서 새롭게 동음반복형식으로 추가된 것이다.

여민락 제1장 제6각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 음의 추가현상이 나타나고 음의 변형도 함께 나타났다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식으로 추가형태가 나타났다.

7) 제1장 제7각87)

<악보 87> 19세기 전반까지 제1장 제7각의 선율비교

『금합자보』	太ㄱ					太		
『신증금보』	太ㄱ	太	仲	太ㄱ	仲	太	太	
『한금신보』	太	太ㄱ	太	仲	太	仲	太	太
『삼죽금보』	太ㄱ	林太	太	仲	仲	太	仲	無仲太 黃 黃仲

87) 제1장 제7각의 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 87>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제7각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 음을 지속하다가 太를 한 번 더 반복하는 [太ㄱ-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太를 한번 반복하고 仲으로 상행하였다가 다시 ‘太ㄱ’로 하행한다. 이후 仲으로 상행하였다가 太로 하행한 후 太를 한 번 더 반복하는 [太ㄱ-太-仲-太ㄱ-仲-太-太]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 선율이 전해지면서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』가 첫 박과 여섯 번째 박 사이를 첫 박인 ‘太ㄱ’의 여음으로 지속하는 동안 『신증금보』는 太와 仲이 동음반복의 방식과 새로운 음의 삽입방식으로 추가형태가 나타난다. 또한 『금합자보』가 여섯 번째 박에 나오는 太로 마무리되는데 반해 『신증금보』는 ‘仲-太-太’의 선율이 추가되었음을 알 수 있다.

『한금신보』는 ‘太-太ㄱ’로 이어지는 선율로 시작된다. 이어서 太를 연주한 후 仲으로 상행하는 선율이 한 번 더 반복되고 太를 두 번 더 반복하는 [太-太ㄱ-太-仲-太-仲-太-太]의 진행이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에서는 음의 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음은 ‘太ㄱ’로 시작하지만 『한금신보』에서는 첫 음에 太가 앞동음반복 방식으로 추가되어 ‘太-太ㄱ’로 나타난다.

『삼죽금보』는 ‘太ㄱ’로 시작되어 ‘林-太’의 선율이 이어지고 太를 한 번 더 연주한 후 仲을 두 번 반복한다. 이후 太로 하행하였다가 다시 仲으로 상행한 후 ‘無-仲-太’의 선율이 이어진다. 黃으로 하행한 후 ‘黃-仲’의 선율로 마무리되어 [太ㄱ-林-太-太-仲-仲-太-仲-無-仲-太-黃-黃-仲]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 추가와 변형이 나타난다. 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나타나는 ‘林-太’선율 중 林은 『한금신보』에 없던 음으로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가된 것이고 『한금신보』의 네 번째 음인 仲이 『삼죽금보』에서는 네 번째와 다섯 번째박에 ‘仲-仲’의 선율로 반복되어 나오므로 『삼죽금보』에서 동음반복의 방식으로 仲이 추가되었음을 알 수 있다. 또한 『한금신보』의 일곱 번째 음과 여덟 번째 음으로 등장하는 ‘太-太’선율은 『삼죽금보』의 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘無-仲-太’와 黃, 그리고 ‘黃-仲’의 선율로 전승되었으므로 음의 추가와 변형을 볼 수 있다.

여민락 제1장 제7각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 음의 추가현상이 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞 동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음 첨가와 동음반복방식으로 인한 추가형태와 음의 변형형태가 나타났다.

8) 제1장 제8각

<악보 88> 19세기 전반까지 제1장 제8각의 선율비교

『금합자보』	太 ㄱ			仲		林			仲 ㄱ		太	
『신증금보』	仲 ㄱ			伋		倝		仲 ㄱ		仲	伋	
『한금신보』	仲		伋		仲		倝		仲	仲 ㄱ	仲	伋
『삼죽금보』	仲		伋	仲-伋	仲		倝	仲 ㄱ	仲-伋	倝	仲	倝仲伋

<악보 88>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제8각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太 ㄱ’로 시작하여 仲을 거쳐 林으로 상행하다가 다시 ‘仲 ㄱ’를 거쳐 太로 하행하는 [太 ㄱ-仲-林-仲 ㄱ-太]의 선율이다.

『신증금보』는 『금합자보』보다 한옥타브 낮은 선율로 되어 있다. ‘仲 ㄱ’로 시작하여 伋로 하행하고 이어서 倝으로 상행하였다가 ‘仲 ㄱ’로 하행한다. 이후 仲을 한번 반복하고 伋로 하행하는 [仲 ㄱ-伋-倝-仲 ㄱ-仲-伋]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』는 옥타브의 차이가 있지만 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 간주한다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 변형과 추가형태가 나타

난다. 『금합자보』의 첫 번째 박과 세 번째 박에 나타나는 ‘太-ㄱ-伸’의 선율이 『신증금보』에서는 ‘伸-ㄱ-休’로 음의 위치가 도치되어 나타나 변형되었다. 이후 『금합자보』의 여섯 번째 박과 여덟 번째 박은 ‘伸-ㄱ-太’의 선율인데 『신증금보』에서는 이 선율이 네 번째 음부터 마지막 음인 여섯 번째 음까지 ‘伸-ㄱ-伸-休’로 전해져 伸이 추가되었음을 알 수 있다.

『한금신보』는 伸으로 시작하여 休로 하행하였다가 伸으로 돌아온 후 ㄱ으로 상행하였다가 다시 伸으로 하행한다. 이어서 ‘伸-ㄱ’을 연주한 후 伸을 한 번 더 반복하고 休로 하행하는 [伸-休-伸-ㄱ-伸-伸-ㄱ-伸-休]의 진행이다. 『한금신보』에는 『신증금보』의 첫 번째 박에 보이는 ‘伸-ㄱ’가 伸으로 전승되어 주법의 변화가 나타났다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 두 번째 음과 세 번째 음인 ‘休-ㄱ’의 선율이 『한금신보』에서는 두 번째 음부터 네 번째 음인 ‘休-伸-ㄱ’의 선율로 전해져 伸이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음과 네 번째 음인 ㄱ과 ‘伸-ㄱ’가 『한금신보』에서는 네 번째 음부터 여섯 번째 음인 ‘ㄱ-伸-伸-ㄱ’로 전해져 伸이 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 伸으로 시작하여 休로 하행하였다가 세 번째 박에 ‘伸-休’의 선율을 연주한 후 伸을 거쳐 ㄱ으로 상행하였다가 ‘伸-ㄱ’로 돌아온다. 이후 ‘伸-休’의 선율을 거쳐 ㄱ으로 상행하였다가 伸으로 하행하고 마지막 박에서는 ‘ㄱ-伸-休’의 하행선율이 나타나 [伸-休-伸-休-伸-ㄱ-伸-ㄱ-伸-休-伸-ㄱ-伸-休]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타난다. 『한금신보』의 세 번째 음은 伸인데 반해 『삼죽금보』에서는 세 번째 박에 ‘伸-休’선율로 전해져 休가 추가되었고 『한금신보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ㄱ과 伸인데 이 선율이 『삼죽금보』에는 네 번째 박과 다섯 번째 박에 伸과 ㄱ으로 도치되어 변형되었다. 이후 『한금신보』의 여섯 번째 음과 일곱 번째 음은 ‘伸-ㄱ-伸’의 선율인데 『삼죽금보』에서는 이 선율이 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘伸-ㄱ-伸-休-ㄱ-伸’의 선율로 전해져 중간에 ‘伸-休-ㄱ’의 선율이 추가되었다. 또한 『한금신보』의 마지막음인 여덟 번째 음은 休인데 이 음이 『삼죽금보』에서는 마지막박인 열 번째 박에 ‘ㄱ-伸-休’로 전해져 ㄱ과 伸이 추가되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제8각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의

선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 도치로 인한 변형과 동음반복형태의 추가가 나타난다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 『신증금보』에는 없었던 음이 추가되고 ‘ㄷ’앞에 동음반복형태의 ㄷ이 추가되었다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 『한금신보』에서는 보이지 않던 음이 『삼죽금보』에서 여러 번 추가되었고 도치로 인한 음의 변형도 나타났다.

9) 제1장 제9각

<악보 89> 19세기 전반까지 제1장 제9각의 선율비교

『금합자보』	黃	ㄱ					黃						
『신증금보』	黃	ㄱ		黃	黃	ㄱ		備	休				
『한금신보』	黃	黃	ㄱ	橫	홍	黃	黃	黃	ㄱ	備	休		
『삼죽금보』	休	黃	橫	홍	黃	休	備	黃	太	黃	備	休	청

<악보 89>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제9각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 여음으로 지속하다가 黃을 한 번 반복하는 선율로 [黃ㄱ-黃]의 진행을 보인다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’에 이어 黃을 한 번 더 반복하고 이후 ‘黃ㄱ’를 연주한 후 備을 거쳐 休으로 하행하는 [黃ㄱ-黃-黃ㄱ-備-休]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 동안 음의 추가현상이 발생하였다. 『금합자보』가 첫 박의 ‘黃ㄱ’와 다음 음인 여섯 번째 박의 黃사이를 ‘黃ㄱ’의 여음으로 지속하는 동안 『신증금보』는 ‘黃ㄱ-黃-黃ㄱ’의 진행이 나타나 黃이 동음반복의 방식으로 한번 추가되었음을 알 수 있다. 또한 『금합자보』가 여섯 번째 박에 나타난 黃으로 마무리되는 것과 달리 『신증금보』는 네 번째 음과 다섯 번째 음에 備과 休이 추가되었다.

『한금신보』는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘黃-黃ㄱ’가 나타난다. 이어서 옥타브 선율인 ‘儻-黃’을 연주한 후 ‘黃-黃ㄱ’의 선율이 이어지고 備를 거쳐 ㄹ으로 하행하여 [黃-黃ㄱ-儻-黃-黃-黃ㄱ-備-ㄹ]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 음부터 세 번째 음까지의 선율은 ‘黃ㄱ-黃-黃ㄱ’의 단순한 선율인데 반해 『한금신보』에는 ‘黃ㄱ’ 앞에 黃이 추가되고 이어서 세 번째 음에는 옥타브 아래음인 儻이, 다섯 번째 음에는 黃이 한 번 더 추가되면서 앞동음반복의 방식으로 인한 음이 추가되어 ‘黃-黃ㄱ-儻-黃-黃-黃ㄱ’의 선율로 변화되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ㄹ으로 시작하여 黃으로 상행하고 ‘儻-黃’의 옥타브선율을 연주한 후 ‘ㄹ-備’의 선율에 이어 黃을 거쳐 太로 상행한다. 이후 黃부터 備를 거쳐 ㄹ으로 순차적인 하행진행을 한 후 ㄹ을 반복하며 마무리하는 [ㄹ-黃-儻-黃-ㄹ-備-黃-太-黃-備-ㄹ-ㄹ]의 선율이 나타난다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가형태가 나타나는데 먼저 『한금신보』의 첫 음인 黃이 『삼죽금보』에는 ㄹ으로 변형되었고 『한금신보』의 다섯 번째 음인 黃이 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ㄹ으로 변형되고 備가 추가되었다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 太和 여덟 번째 박에 나오는 ‘黃-備’선율 중의 黃은 『한금신보』에서는 볼 수 없었던 음으로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가된 음이다. 『삼죽금보』의 마지막 박에 나오는 ㄹ도 동음반복형식으로 추가된 음이다.

여민락 제1장 제9각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 음의 추가현상이 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형과 새로운 음 첨가와 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

10) 제1장 제10각

<악보 90> 19세기 전반까지 제1장 제10각의 선율비교

『금합자보』	太		黃	備		黃	備	黃
『신증금보』	仲	太	黃	備	黃	仲	太	仲
『한금신보』	仲	太	黃	備	黃	仲	太	仲
『삼죽금보』	仲	仲	太	黃	備	備	黃	仲黃太 仲 仲

<악보 90>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제10각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太’로 시작하여 黃을 거쳐 備으로 하행한 후 ‘黃’로 상행한다. 이후 備으로 하행했다가 다시 黃으로 상행하는 [太-黃-備-黃-備-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘仲’로 시작하여 太와 黃을 거쳐 備으로 하행진행한 후 ‘黃’로 돌아온다. 이후 ‘仲-太-仲’의 선율이 이어져 [仲-太-黃-備-黃-仲-太-仲]의 진행을 보이고 있다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형 형태가 나타나는데 『금합자보』의 첫 번째 박에 나타나는 ‘太’가 『신증금보』에는 두 번째 음에 전하므로 『신증금보』의 첫 음인 ‘仲’는 추가된 음이다. 이후 『금합자보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나타났던 ‘備-黃’의 선율이 『신증금보』에는 여섯 번째 음과 일곱 번째 음에 仲과 太로 변형되어 전해진다. 또한 『신증금보』의 여덟 번째 음인 仲은 『금합자보』에는 존재하지 않는 음이므로 仲이 추가되었다고 볼 수 있다.

『한금신보』는 仲부터 備까지 순차적으로 하행진행한 후 黃을 거쳐 仲으로 상행하였다가 ‘太-仲’의 선율로 마무리되는 [仲-太-黃-備-黃-仲-太-仲]의 진행이다. 이는 『신증금보』의 선율형과 같으므로 『신증금보』에서 『한금신보』로 동일하게 전승되었다고 할 수 있겠다.

『삼죽금보』는 ‘仲’에 이어 仲을 반복하고 ‘太-黃-備-備’의 순차적인 하행진행

이 나타난다. 이어서 ‘ㄹ-ㄹ-黃’으로 상행진행을 한 후 ‘仲-黃-太’의 선율이 이어지고 仲을 두 번 반복하는 선율로 마무리되어 [仲ㄱ-仲-太-黃-ㄹ-ㄹ-ㄹ-黃-仲-黃-太-仲-仲]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 첫 음인 仲이 『삼죽금보』에서 ‘仲ㄱ-仲’으로 전해져 동음반복의 방식으로 仲이 추가되었다. 또한 『한금신보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 선율인 ‘黃-ㄹ-黃’이 『삼죽금보』에서는 다섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지 ‘黃-ㄹ-ㄹ-ㄹ-黃’으로 전해져 선율이 추가되었음을 알 수 있다. 『한금신보』의 여섯 번째 음인 仲과 일곱 번째 음인 太는 『삼죽금보』의 열 번째 박에 ‘仲-黃-太’로 전해져 黃이 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 마지막 박인 열두번째 박에서도 仲이 추가되었음을 확인할 수 있다.

여민락 제1장 제10각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 새로운 음의 첨가로 인한 추가형태와 음의 변형 현상이 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 같은 선율형이 나타나 동일하게 전승되었다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식과 새로운 음 첨가방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

11) 제1장 제11각

<악보 91> 19세기 전반까지 제1장 제11각의 선율비교

『금합자보』	太ㄱ					太				
『신증금보』	太ㄱ		太		太ㄱ		太		黃	
『한금신보』	太	太ㄱ		ㄹ	太	太	太ㄱ		太	黃
『삼죽금보』	黃備	太	ㄹ흥	太	仲	太	仲	仲太	黃	黃太

<악보 91>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에

나타나는 제1장 제11각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太’를 여음으로 지속하다가 太를 반복하는 [太-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太’로 시작하여 太로 이어지는 선율을 한 번 반복한 후 黃으로 하행하는 [太-太-太-太-黃]의 선율진행이 나타난다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 추가현상이 나타나는데 『금합자보』에서 ‘太-太’를 연주하는 동안 『신증금보』에서는 ‘太-太-太-太’로 전해져 太가 동음반복의 방식으로 두 번 추가되었음을 알 수 있다. 『신증금보』의 마지막에 나타나는 黃도 『금합자보』에는 보이지 않던 음으로 새롭게 추가된 음이다.

『한금신보』는 太로 시작하여 ‘太’로 이어진 후 옥타브선율인 ‘依-太’를 연주한다. 이어서 ‘太-太’의 선율로 연결된 후 太를 한번 반복하고 黃으로 하행하는 [太-太-依-太-太-太-太-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 앞동음반복의 방식으로 인한 추가현상이 나타나는데 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘太’가 『한금신보』에는 두 번째 음에 전해져 첫 번째 음에 나타나는 太가 추가되었다. 또한 『신증금보』의 두 번째 음인 太는 『한금신보』에서 네 번째 음으로 전해져 세 번째 음으로 나오는 依도 추가된 음이다. 『신증금보』의 세 번째 음인 ‘太’도 『한금신보』에서 여섯 번째 음으로 전해져 다섯 번째 음에 太가 추가되었다.

『삼죽금보』는 ‘黃-備’으로 시작하여 太로 상행했다가 ‘依-太’의 옥타브선율로 이어지고 이후 仲으로 상행한다. 이후의 선율은 太에서 仲으로 상행했다가 仲을 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행한다. 마지막 박에서는 ‘黃-太’선율로 이어져서 [黃-備-太-依-太-仲-太-仲-仲-太-黃-黃-太]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정에서 나타나는 양상은 추가와 변형형태이다. 『한금신보』의 첫 번째 음인 太가 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 黃으로 변형되었고 南이 추가되었다. 또한 『한금신보』의 다섯 번째 음인 太는 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에서 仲으로 변형되었고 『삼죽금보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나오는 仲과 열 번째 박에 나오는 ‘黃-太’은 새롭게 추가된 음이다.

여민락 제1장 제11각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음 첨가 방식으로 인한 음의 추가현상이 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞

동음반복 방식으로 인한 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형과 함께 새로운 음 첨가와 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

12) 제1장 제12각

<악보 92> 19세기 전반까지 제1장 제12각의 선율비교

『금합자보』	太 冂				仲		太		黃 冂		太		黃			
『신증금보』	太 冂		林			仲		仲 冂			太			黃		
『한금신보』	太		林		仲		仲		仲 冂			太			黃	
『삼죽금보』	仲 冂	太黃	林	仲	太仲	仲 冂			仲	林仲	太	黃	黃			

<악보 92>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제21각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 仲으로 상행하였다가 太를 거쳐 ‘黃ㄱ’로 하행한다. 이어서 太로 상행하였다가 다시 黃으로 돌아오는 선율이 이어져 [太-仲-太-黃ㄱ-太-黃]의 진행을 보인다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 林으로 상행하였다가 仲으로 연결된다. 이어서 ‘仲ㄱ’가 나타나고 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [太ㄱ-林-仲-仲ㄱ-太-黃]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 악보를 비교해보면 변형형태가 나타난다. 『금합자보』의 네 번째 박부터 여섯 번째 박까지의 선율이 ‘仲-太-黃ㄱ’ 인데 이 선율이 『신증금보』에서는 두 번째 음부터 네 번째 음까지 ‘林-仲-仲ㄱ’로 전해져 선율이 변형되었다.

『한금신보』는 太에서 林으로 상행하였다가 仲을 두 번 연주하고 ‘仲ㄱ’로 연결되어 太를 거쳐 黃으로 하행하는 선율로 [太-林-仲-仲-仲ㄱ-太-黃]진행이다. 『신

중금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『신중금보』의 세 번째 네 번째 음에서 보이는 ‘仲-仲ㄱ’의 선율이 『한금신보』에서는 세번째 음부터 다섯 번째 음까지 ‘仲-仲-仲ㄱ’로 전해져 앞동음반복 방식으로 仲이 한번 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘仲ㄱ’로 시작되어 ‘太-黃’의 선율로 하행하다가 林으로 상행한 후 仲을 거쳐 ‘太-仲’의 선율을 연주한 후 ‘仲ㄱ’로 연결된다. 이후 仲을 한번 반복한 후 ‘林-仲’의 선율을 연주한 후 太를 거쳐 黃으로 하행하고 黃을 한 번 더 반복하여 [仲ㄱ-太-黃-林-仲-太-仲-仲ㄱ-仲-林-仲-太-黃-黃]의 선율진행을 보인다. 『한금신보』와 『삼죽금보』의 악보를 비교해보면 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에 추가형태가 나타나는 것을 볼 수 있다. 『한금신보』의 첫 번째 음인 太가 『삼죽금보』에서는 첫 번째박부터 두 번째 박까지 ‘仲ㄱ太-黃’으로 나타나 새로운 음이 첨가되었다는 것을 알 수 있다. 이후에도 『한금신보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 ‘仲-仲-仲ㄱ’ 선율이 『삼죽금보』에서는 네 번째 박부터 여섯 번째 박까지 ‘仲-太-仲-仲ㄱ’로 전해져 太가 추가되었음을 확인할 수 있다. 『삼죽금보』의 아홉 번째 박과 열 번째 박에 나오는 ‘仲-林-仲’선율은 『한금신보』에는 없던 선율이므로 새롭게 추가된 선율이고 『삼죽금보』의 마지막 박에 반복되는 黃도 『삼죽금보』에서 동음반복의 방식으로 추가된 음이다.

여민락 제1장 제12각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신중금보』로 전해지면서 음의 변형현상이 나타나고, 『신중금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음 첨가와 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

13) 제1장 제13각

<악보 93> 19세기 전반까지 제1장 제13각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ			ㄴ		備ㄱ	黃	備		
『신증금보』	備ㄱ	備청	備ㄱ		太	黃	備			
『한금신보』	備	備ㄱ	橫청	備청	備	太	黃	備		
『삼죽금보』	備ㄱ		橫청	備청	橫청	備ㄱ	備	太	黃	黃備

<악보 93>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제13각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 ㄴ으로 연결되었다가 ‘備ㄱ’로 돌아온 후 黃으로 상행하였다가 다시 備으로 하행하는 [備ㄱ-ㄴ-備ㄱ-黃-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備으로 연결되고 다시 ‘備ㄱ’를 연주한다. 이후 太로 상행하였다가 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備ㄱ-ㄴ(청)-備ㄱ-太-黃-備]의 선율이다. 두 악보를 비교해보면 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 변형과 추가형태가 나타났다. 『금합자보』의 네 번째 박인 ㄴ이 『신증금보』에서 두 번째 음에 備으로 전해져 음의 변형이 일어났다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음인 太는 『금합자보』에서는 보이지 않던 음이므로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

『한금신보』는 備으로 시작하여 ‘備ㄱ’로 연결된다. 이후 ‘청-청’을 ‘橫-備’으로 연주하고 備을 한 번 반복한 뒤에 太로 상행하였다가 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備-備ㄱ-橫-備-備-太-黃-備]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정을 살펴보면 음의 추가가 일어난 것을 볼 수 있다. 먼저 『신증금보』의 첫 번째 음은 ‘備ㄱ’인데 이 부분이 『한금신보』에는 첫 번째 음과 두 번째 음이 ‘備-備ㄱ’로 전승되어 앞동음방식으로 備이 추가되었다. 『신증금보』의 두 번째 음인 備은 『한금신보』에서는 세 번째 네 번째 음으로 전해지는데 ‘橫-備’으로 연주되므로 橫이 한 번 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 ‘청-청-청’을 ‘橫-備-橫’으로 연주하고 이어서 ‘備ㄱ’와 備을 연주한다. 이후 太로 상행하였다가 黃을 거쳐 ‘黃-備’의 선율로 마무리되어 [備ㄱ-橫-備-橫-備ㄱ-備-太-黃-黃-備]의 진행을 보이고 있다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 생략과 추가가 나타나는데 『한금신보』의 첫 번째 음과 두 번째 음에 나오는 ‘備-備ㄱ’선율이 『삼죽금보』에는 ‘備ㄱ’로 전해져 備이 한번 생략되었다. 이후의 선율에서는 『한금신보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 ‘橫-備-備’의 선율이 『삼죽금보』에서는 세 번째 박부터 일곱 번째 박까지 ‘橫-備-橫-備ㄱ-備’의 선율로 나타나 橫과 備이 추가된 것을 확인할 수 있다. 또한 『한금신보』의 마지막 선율인 일곱 번째 음과 여덟 번째 음의 선율은 ‘黃-備’인데 『삼죽금보』의 마지막 선율은 아홉 번째 박과 열 번째 박에 ‘黃-黃-備’으로 나타나 黃이 동음반복 방식으로 추가되었다.

여민락 제1장 제13각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형현상과 새로운 음의 추가현상이 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 생략형태와 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

14) 제1장 제14각

<악보 94> 19세기 전반까지 제1장 제14각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ		備	備		備ㄱ	伏	備
『신증금보』	備ㄱ	備	備	備ㄱ	備	備		
『한금신보』	太	備	備	備	備	備	備	備
『삼죽금보』	備ㄱ	備	備	備	備	備	備	備備

<악보 94>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제14각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ으로 상행했다가 다시 ㄹ으로 돌아온 후 ‘ㄹㄱ’를 거쳐 ㄷ로 하행하다가 ㄹ으로 마무리되는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄷ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ으로 상행하였다가 ㄹ을 거쳐 ‘ㄹㄱ’로 하행한다. 이후 ㄹ을 거쳐 ㄹ으로 상행하는 선율이 이어져 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ]의 진행을 보인다. 『금합자보』와 『신증금보』의 악보를 살펴보면 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에 음의 변형이 나타난다. 『금합자보』의 일곱 번째 여덟 번째 박은 ‘ㄷ-ㄹ’인데 이 부분이 『신증금보』의 다섯 번째 여섯 번째 음에 ‘ㄹ-ㄹ’으로 전해져 음의 변형이 일어났음을 알 수 있다.

『한금신보』는 ㄷ로 시작하여 ㄹ과 ㄹ을 거쳐 ㄹ으로 하행하였다가 ㄹ으로 상행한 후 ㄹ으로 내려갔다가 다시 ㄹ으로 돌아오는 [ㄷ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정을 살펴보면 음의 변형과 추가가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘ㄹㄱ’가 『한금신보』에는 ㄷ로 전해져 음이 변형되었음을 확인할 수 있다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ‘ㄹㄱ-ㄹ’인데 이 부분이 『한금신보』에는 네 번째 음부터 여섯 번째 음까지 ‘ㄹ-ㄹ-ㄹ’의 선율로 전해져 ㄹ이 추가되었다.

『삼죽금보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ을 한번 반복하고 ㄹ으로 상행하였다가 ㄹ을 두 번 반복하는 선율로 이어진다. 이어서 ㄹ에서 ㄹ으로 연결되는 선율을 두 번 반복하고 ‘ㄹ-ㄹ’의 선율이 나타나 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형과 추가가 여러 번 나타난다. 『한금신보』의 첫 음인 ㄷ가 『속악원보』에서는 첫 번째 박자에 ‘ㄹㄱ’로 전해져 변형되었다. 또한 『삼죽금보』의 두 번째 박과 다섯 번째 박에 나오는 ㄹ은 『한금신보』에는 없던 음으로 새롭게 추가된 음이다. 한편 『한금신보』의 여섯 번째 음과 일곱 번째 음은 ‘ㄹ-ㄹ’인데 『삼죽금보』에서는 이 부분이 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ’으로 전해져 음의 변형과 추가가 나타난다.

여민락 제1장 제14각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형현상이 나타나고, 『신증금보』에서 『한

금신보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 새로운 음이 첨가되는 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형형태와 새로운 음 첨가방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

15) 제1장 제15각

<악보 95> 19세기 전반까지 제1장 제15각의 선율비교

『금합자보』	ㄴ					ㄴ			
『신증금보』	ㄴ		ㄴ		ㄴ		ㄴ		ㄴ
『한금신보』	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ
『삼죽금보』	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ

<악보 95>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제15각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄴ’로 시작하여 ㄴ을 한 번 더 반복하는 [ㄴ-ㄴ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄴ’로 시작하여 ㄴ으로 이어지는 형태가 두 번 반복되고 ㄴ으로 상행진행하는 [ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』 두 악보를 비교해보면 전승되는 과정에서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가 방식의 음의 추가가 있었음을 알 수 있다. 『금합자보』가 첫 번째 박에 나오는 ‘ㄴ’를 연주하는 동안 『신증금보』는 ‘ㄴ’에 이어 ㄴ을 한번 반복하여 ‘ㄴ-ㄴ’의 선율을 연주한다. 이는 『금합자보』의 여섯 번째 박에서도 적용되어 『금합자보』의 ㄴ이 『신증금보』에서는 ‘ㄴ-ㄴ’으로 추가되었다. 이후 『금합자보』에는 없던 음이 『신증금보』의 다섯 번째 음에 ㄴ으로 나타나 음이 추가되었음을 알 수 있다.

『한금신보』는 ㄴ으로 시작하여 ‘ㄴ’로 연결된다. 이후 옥타브선율인 ㄴ과 ㄴ을 이어서 연주하고 ‘ㄴ-ㄴ’로 이어진 후 ㄴ을 한 번 더 반복하고 ㄴ으로 상행

하는 [ㄹ-ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에서 음의 추가형태가 발생하였는데 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘ㄹ-ㄱ’이 『한금신보』에서는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘ㄹ-ㄹ-ㄱ’의 형태로 전해지고 『신증금보』의 두 번째 음인 ㄹ은 『한금신보』에서 옥타브대체음인 橫과 ㄹ으로 전해져 橫이 추가되었다. 『신증금보』의 세번째음인 ‘ㄹ-ㄱ’ 역시 『한금신보』로 전해지면서 네 번째 다섯 번째 음에 ‘ㄹ-ㄹ-ㄱ’로 나타나 앞동음방식으로 ㄹ이 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘ㄹ-ㄱ’로 시작하여 ㄹ으로 이어진 후 ‘橫-ㄹ’의 옥타브 선율로 연결된다. 이후 ㄹ을 한번 반복하고 ‘ㄹ-ㄱ-ㄹ’의 선율이 나타난 다음 ㄹ을 한번 반복하고 ㄹ을 두 번 연주하는 [ㄹ-ㄱ-ㄹ-橫-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 다섯 번째 박과 열 번째 박에 나오는 ㄹ과 ㄹ은 동음반복형태로 추가된 음이다.

여민락 제1장 제15각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복과 새로운 음의 첨가방식으로 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

16) 제1장 제16각

<악보 96> 19세기 전반까지 제1장 제16각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ			黃	備		俤ㄱ	備	俤	
『신증금보』	太ㄱ		黃	黃	備	黃ㄱ		備	俤	
『한금신보』	太ㄱ		黃	黃	備	黃		備	俤	
『삼죽금보』	太ㄱ	太	黃	黃	黃備	太	黃	仲黃備	俤	黃俤

<악보 96>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제16각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 黃으로 상행하였다가 備으로 하행하는 선율에 이어 ‘俤ㄱ’를 연주한 후 備으로 상행했다가 다시 俤으로 돌아오는 [備ㄱ-黃-備-俤ㄱ-備-俤]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 黃을 두 번 반복하고 備으로 하행하였다가 ‘黃ㄱ’로 상행한다. 이후 備을 거쳐 俤으로 하행하는 [太ㄱ-黃-黃-備-黃ㄱ-備-俤]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 변형형태 추가형태가 함께 일어났음을 알 수 있다. 『금합자보』의 첫 번째 박에 나오는 ‘備ㄱ’가 『신증금보』에서는 첫 번째 음에 나오는 ‘太ㄱ’로 변형되었고, 『신증금보』의 세 번째 음에 나타나는 黃은 『금합자보』에서는 없던 음으로 동음반복 방식으로 추가되었다. 또한 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 ‘俤ㄱ’는 『신증금보』의 다섯 번째 음에 나오는 ‘黃ㄱ’로 변형되었다.

『한금신보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 黃을 두 번 반복하고 備으로 하행하였다가 黃으로 돌아온 후 다시 備을 거쳐 俤으로 하행하는 [太ㄱ-黃-黃-備-黃-備-俤]의 선율이다. 『신증금보』와 『한금신보』 두 악보를 살펴보니 『신증금보』와 『한금신보』의 선율형이 같으므로 동일한 형태로 전승되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太로 이어진 후 黃을 두 번 반복하고 ‘黃-備’의 선율로 연결된다. 이후의 선율은 太를 연주하고 黃으로 하행하였다가 ‘仲-黃-

備'의 선율을 거쳐 侏으로 하행한 후 '黃-侏'으로 연결되는 선율이 나타나 [太ㄱ-太-黃-黃-黃-備-太-黃-仲-黃-備-侏-黃-侏]의 진행을 보이고 있다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정을 살펴보면 추가형태와 변형형태가 나타나는데 먼저 『한금신보』의 첫 번째 음이 '太ㄱ'를 연주하는 동안 『삼죽금보』는 첫 번째 박과 두 번째 박에서 '太ㄱ-太'를 연주하여 太가 추가되었다. 『한금신보』의 두 번째 음부터 네 번째 음까지 '黃-黃-備'의 선율이 나타나는 동안 『삼죽금보』에서는 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 '黃-黃-黃-備'의 선율이 나타나 黃이 한번 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 太는 『한금신보』의 다섯 번째 음인 黃이 변형된 것이다. 『한금신보』의 여섯 번째 음과 일곱 번째 음으로 '備-侏'이 나오는 동안 『삼죽금보』에서는 일곱 번째 박부터 열 번째 박까지 '黃-仲-黃-備-侏-黃-侏'의 선율이 나타나 음이 다양하게 추가되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제16각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형과 동음반복 방식의 추가현상이 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동일한 선율형이 전승되어 동일형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식과 새로운 음 첨가로 인한 추가형태와 음의 변형형태가 나타났다.

17) 제1장 제17각

<악보 97> 19세기 전반까지 제1장 제17각의 선율비교

『금합자보』	仲ㄱ					仲		
『신증금보』	仲ㄱ		仲		仲ㄱ		伋	橫
『한금신보』	仲	仲ㄱ	橫亨	仲	仲	仲ㄱ	伋	伋
『삼죽금보』	仲ㄱ	仲	橫亨	仲	仲侏	仲ㄱ	侏仲伋	伋청

<악보 97>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제17각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 여음으로 지속하다가 ㄷ을 한번 반복하는 [ㄷ-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 한번 반복하고 ‘ㄷ’를 한 번 더 연주한 후에 ㄷ를 거쳐 ㄷ으로 하행하는 선율로 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 진행이 나타난다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『금합자보』에서는 ㄷ이 두 번 나타나는데 『신증금보』에는 ㄷ이 세 번 나오므로 동음반복 방식으로 ㄷ이 추가되었다. 이후 『신증금보』의 네 번째 다섯 번째 음인 ㄷ와 ㄷ도 『금합자보』에서는 볼 수 없던 음으로 새롭게 추가되었음을 알 수 있다.

『한금신보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ’로 연결된 후 옥타브 아래음인 ㄷ과 ㄷ을 연주하고 다시 ‘ㄷ-ㄷ’로 이어진다. 이후의 선율은 ㄷ를 두 번 반복하며 마무리되어 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 앞동음반복 방식의 추가형태와 변형형태가 나타난다. 먼저 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘ㄷ’가 『한금신보』에서는 ‘ㄷ-ㄷ’로 나타나 ㄷ이 추가되었다. 이후 『신증금보』의 두 번째 음인 ㄷ이 『한금신보』에서는 ㄷ의 옥타브아래의 대체음인 ㄷ이 추가된 ‘ㄷ-ㄷ’으로 전해져 ㄷ이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음인 ‘ㄷ’도 『한금신보』에서 다섯 번째 여섯 번째 음에 ‘ㄷ-ㄷ’를 나타나 ㄷ이 추가되었다. 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ‘ㄷ-ㄷ’인데 이 부분이 『한금신보』에는 일곱 번째 여덟 번째 음으로 ‘ㄷ-ㄷ’로 전해져 음의 변형을 확인할 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘ㄷ-ㄷ’으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’의 옥타브주법으로 이어진다. 이후 ‘ㄷ-ㄷ’의 선율로 연결된 후 다시 ‘ㄷ’를 연주한다. 이어서 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’의 하행선율이 나오고 ㄷ를 반복하며 마무리되는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 진행을 보이고 있다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 음의 추가형태가 나타난다. 『한금신보』의 다섯 번째 음은 ㄷ인데 이 부분이 『삼죽금보』에서는 다섯 번째 박에 ‘ㄷ-ㄷ’으로 전해져 ㄷ이 추가되었다. 이후의 선율에서도 『한금신보』의 일곱 번째 음은 ㄷ인데 『삼죽금보』에서는 이 부분이 여덟 번째 박에 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’로 전해져 음이 추가되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제17각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복과 새로운 음의 첨가로 인한 추가현상이 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태와 음이 변형되는 형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음의 첨가로 인한 추가형태가 나타났다.

18) 제1장 제18각

<악보 98> 19세기 전반까지 제1장 제18각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ			ㄱ	ㄴ	ㄷ		ㄴ
『신증금보』	ㄷ	ㄴ	ㄷ	ㄱ		ㄴ	ㄷ	ㄴ
『한금신보』	ㄴ	ㄴ	ㄷ	ㄱ		ㄴ	ㄷ	ㄴ
『삼죽금보』	ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄷ	ㄷ	ㄱ	ㄷ	ㄴ

<악보 98>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제18각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄱ로 하행하였다가 ㄴ을 거쳐 ‘ㄷ’로 상행한 후 ㄴ으로 돌아오는 [ㄷ-ㄱ-ㄴ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄴ으로 상행했다가 ㄷ으로 하행한 후 ‘ㄱ’를 연주한다. 이후의 선율에서는 ㄴ과 ㄷ을 거쳐 ㄴ으로 순차적인 하행진행을 하여 [ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄱ-ㄴ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 두 악보를 비교해보면 첫 음과 마지막음을 제외하고는 선율이 다른 것을 확인할 수 있다. 그러므로 『금합자보』에서 상이한 형태로 『신증금보』로 전승되었다고 할 수 있겠다.

『한금신보』는 『신증금보』와 같은 [ㄴ-ㄴ-ㄷ-ㄱ-ㄴ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『한금신보』의 선율형은 『신증금보』와 같은 선율형이므로 『신증금보』에서 『한금신보』로

동일하게 전승되었다.

『삼죽금보』는 備으로 시작하여 仲으로 하행하였다가 다시 備을 거쳐 侏으로 상행한다. 이후 ‘侏-備’과 ‘無-黃’의 순차적인 선율을 연주하고 備으로 하행한다. 이어서 ‘侏-備’의 선율이 나타나고 仲으로 하행한 후 仲을 반복하며 마무리되는 [備-仲-備-侏-侏-備-無-黃-備-侏-備-仲-仲]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에 추가형태가 나타나는데 먼저 『한금신보』의 첫 음인 仲이 『삼죽금보』에는 두 번째 박에 전해져 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나타나는 備이 추가되었다. 또한 『한금신보』의 네번째 음인 無가 『삼죽금보』에서는 다섯 번째 박과 여섯 번째 박에 ‘侏-備-無-黃’으로 나타나 侏과 備 그리고 黃음이 추가되었다. 『한금신보』의 여섯 번째 음은 侏인데 이 부분이 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 ‘侏-備’으로 나타나 備이 추가되었다. 『삼죽금보』의 마지막박인 열 번째 박에 나타나는 仲은 『한금신보』에서는 없던 음으로 『삼죽금보』에서 동음반복 방식으로 추가된 것이다.

여민락 제1장 제18각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 상이하게 전해지면서 독자적인 선율이 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 같은 선율형으로 전해져 동일형식으로 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음 첨가와 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

19) 제1장 제19각⁸⁸⁾

88) 제1장 제19각의 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 99> 19세기 전반까지 제1장 제19각의 선율비교

『금합자보』	太					太	仲	太		
『신증금보』	太	太	黃	太	仲	仲	太			
『한금신보』	太	太	太	太	太	仲	仲	太		
『삼죽금보』	太	太仲	林仲太	黃	黃	太	仲林	仲	仲太	林仲太

<악보 99>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제19각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太’로 시작하여 여음으로 지속하다가 太를 한번 반복한 후 仲으로 상행했다가 다시 太로 돌아오는 [太-太-仲-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太’로 시작하여 太를 한번 반복하고 黃으로 하행한다. 이후 ‘太’로 연결되고 仲으로 상행하여 한 번 더 반복한 후 太로 하행하며 마무리되는 [太-太-黃-太-仲-仲-太]의 선율이 나타난다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 동음반복의 방식과 새로운 음의 첨가로 인한 추가현상이 나타나는데 『금합자보』의 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지 ‘太-太’의 선율이 진행되는 동안 『신증금보』는 ‘太-太-黃-太’로 연결되어 太와 黃이 추가되었음을 알 수 있다. 이후의 선율에서도 『금합자보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박의 선율이 ‘仲-太’인데 『신증금보』의 선율은 ‘仲-仲-太’로 나타나 仲이 추가되었다.

『한금신보』는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘太-太ㄱ’의 선율이 나타나는 것으로 시작된다. 이후 太를 세 번 반복하고 ‘太ㄱ’를 연주한 후 仲을 두 번 반복하고 太로 하행하는 [太-太ㄱ-太-太-太-太ㄱ-仲-仲-太]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘太ㄱ’이 『한금신보』에서는 두 번째 음에 나타나 첫 번째 음인 太가 앞동음방식으로 추가되었다. 이후 『신증금보』의 두 번째 세 번째 음인 ‘太-黃’선율이 『한금신보』에서는 ‘太-太-太’ 선율로 전승되어 변형과 추가가 일어났음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 있고 太로 시작하여 ‘太仲’선율과 ‘林-仲-太’선율을 거쳐 黃으로 하행한다. 黃을 한번 반복한 후 ‘太ㄱ’로 상행한다. 이후 ‘仲-林’의 선율로 연결되고 仲으로 하행했다가 ‘仲-太’와 ‘林-仲-太’선율로 이어져 [太-太-仲-林-仲-太-黃-黃-太ㄱ-仲-林-仲-仲-太-林-仲-太]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 추가와 변형형태가 나타난다. 『한금신보』의 첫 번째 음과 두 번째 음은 ‘太-太ㄱ’인데 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘太-太-仲’의 선율로 나타나 仲이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음인 太는 『삼죽금보』의 세 번째 박에 ‘林-仲-太’로 나타나 林과 仲이 추가되었다. 『한금신보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ‘太-太’인데 『삼죽금보』에서는 네 번째 박과 다섯 번째 박에 ‘黃-黃’으로 변형되었다. 또한 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 ‘仲-林’선율은 『한금신보』에는 없던 선율로 새롭게 추가되었다. 『한금신보』의 일곱 번째 음부터 아홉 번째 음까지의 선율은 ‘仲-仲-太’인데 『삼죽금보』에서는 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘仲-仲-太-林-仲-太’의 선율이 나타나 음이 추가되었다.

여민락 제1장 제19각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 음의 추가형태가 나타나고 이와 함께 변형형태도 함께 나타난다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음 첨가로 인한 추가형태와 음의 변형이 함께 나타났다.

20) 제1장 제20각⁸⁹⁾

89) 제1장 제20각의 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 100> 19세기 전반까지 제1장 제20각의 선율비교

『금합자보』	黃ㄱ				黃		太ㄱ	黃	太	
『신증금보』	黃ㄱ			黃		太ㄱ		黃	太	
『한금신보』	黃	黃ㄱ			黃	太	太	太	太	
『삼죽금보』	黃ㄱ	黃	黃	黃	黃	黃	太	黃	太	黃太

<악보 100>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제20각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 黃을 한번 반복하고 ‘太ㄱ’로 상행했다가 黃을 거쳐 다시 太로 돌아오는 [黃ㄱ-黃-太ㄱ-黃-太]의 선율이다.

『신증금보』는 『금합자보』와 같은 [黃ㄱ-黃-太ㄱ-黃-太]의 선율형으로 전해져 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

『한금신보』는 黃으로 시작하여 ‘黃ㄱ’로 연결되고 黃을 한번 반복한 후에 太로 상행하여 세 번 더 반복하는 [黃-黃ㄱ-黃-太-太-太-太]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘黃ㄱ’가 『한금신보』에서는 두 번째 음에 나타나 첫 번째 음인 黃이 앞동음반복 방식으로 추가되었다. 한편 『신증금보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 선율은 ‘太ㄱ-黃-太’인데 『한금신보』에서는 네 번째 음부터 일곱 번째 음까지 ‘太-太-太-太’의 선율로 나타나 음의 변형과 추가를 확인할 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 黃을 다섯 번 반복하고 이후에 太로 상행했다가 黃으로 하행하고 다시 太로 상행했다가 ‘黃-太’의 선율로 이어지는 [黃ㄱ-黃-黃-黃-黃-黃-太-黃-太-黃-太]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타나는데 『한금신보』의 첫 번째 음부터 세 번째 음까지 黃이 세 번 반복되는데 반해 『삼죽금보』는 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지 黃이 다섯 번 나타나 음이 추가되었음을 알 수 있다. 『한금신보』의

네 번째 음인 太는 『삼죽금보』의 여섯 번째 박인 黃으로 변형되었고 『한금신보』의 여섯 번째 음인 太는 『삼죽금보』의 여덟 번째 박인 黃으로 변형되었다. 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘黃-太’선율은 『신증금보』에는 없던 선율로 새롭게 추가된 선율이다.

여민락 제1장 제20각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동일한 선율형으로 전승되어 동일형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 앞동음반복 방식의 추가형태와 변형형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복의 방식과 새로운 음 첨가로 인한 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다.

21) 제1장 제21각

<악보 101> 19세기 전반까지 제1장 제21각의 선율비교

『금합자보』	仲ㄱ			伋	仲	侏ㄱ	仲	侏	
『신증금보』	仲ㄱ	仲청	侏ㄱ		黃	侏	黃		
『한금신보』	仲	仲ㄱ	橫청	仲청	侏	黃	侏	黃	
『삼죽금보』	仲ㄱ	橫청	仲청	橫청	侏	黃	侏侏	黃	黃

<악보 101>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제21각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘仲ㄱ’로 시작하여 伋로 하행했다가 仲을 거쳐 ‘侏ㄱ’로 상행한 후 仲으로 하행하였다가 다시 侏으로 돌아오는 [仲ㄱ-伋-仲-侏ㄱ-仲-侏]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘仲ㄱ’로 시작하여 仲을 반복한 후 ‘侏ㄱ’로 이어지고 黃으로 상행했다가 侏을 거쳐 다시 黃으로 돌아오는 [仲ㄱ-仲-侏ㄱ-黃-侏-黃]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 선율을 비교해보면 두 악보가 상당히 다른 선율임을 알 수 있다. 그러므로 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 『신증금보』만의

독자적인 상이한 선율로 전승되었다고 할 수 있겠다.

『한금신보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷㄱ’로 연결되고 이어서 ‘청-청’의 선율을 ‘橫-倂’으로 연주한다. 이후 ㄷ을 연주하고 黃으로 상행했다가 備으로 하행하였다가 다시 黃으로 돌아오는 [ㄷ-ㄷㄱ-橫-倂-ㄷ-黃-備-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정을 살펴보면 추가와 변형의 형태가 함께 나타난다. 먼저 『신증금보』의 첫 번째 음인 ‘ㄷㄱ’가 『한금신보』에서는 두 번째 음에 나타나 첫 번째 음인 ㄷ이 앞동음방식으로 추가되었다. 이후 『신증금보』에 두 번째 음에 나타나던 ㄷ이 『한금신보』에서는 세 번째 음과 네 번째 음에 ‘橫-倂’으로 나타나 橫이 한번 추가되었다. 한편 『신증금보』의 다섯 번째 음인 ㄷ은 『한금신보』에서는 일곱 번째 음에 備으로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『삼죽금보』는 ‘ㄷㄱ’로 시작하여 ‘橫-倂-橫’의 ‘청-청-청’선율로 이어지고 이후 ㄷ을 한번 연주한 후 黃으로 상행하였다가 ‘倂-備’의 선율을 거쳐 黃을 두 번 반복하는 [ㄷㄱ-橫-倂-橫-倂-黃-倂-備-黃-黃]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 생략과 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 첫 번째 음과 두 번째 음인 ‘ㄷ-ㄷㄱ’가 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박에 ‘ㄷㄱ’로 전해져 ㄷ이 생략되었다. 이후 『한금신보』의 ‘橫-倂’의 선율이 『삼죽금보』에서는 ‘橫-倂-橫’으로 나타나 橫이 한번 추가되었다. 또한 『한금신보』의 일곱 번째 음과 여덟 번째 음은 ‘備-黃’인데 『삼죽금보』에서는 이 부분이 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘倂-備-黃-黃’으로 전해져 음이 추가되었다.

여민락 제1장 제21각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 선율이 상당부분 달라 상이형태로 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식의 추가형태와 음의 변형이 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 음의 생략형태와 변형형태가 나타났다.

22) 제1장 제22각

<악보 102> 19세기 전반까지 제1장 제22각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ					備		黃		
『신증금보』	倝ㄱ		倝		倝ㄱ		太	黃		
『한금신보』	備ㄱ		橫홍		備	備ㄱ		太	黃	
『삼죽금보』	備ㄱ	備	橫홍	備	備청	備ㄱ	備	太	黃	黃

<악보 102>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제22각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備를 반복한 후 黃으로 상해하는 [備ㄱ-備-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘倝ㄱ’로 시작하여 倝을 반복하고 다시 ‘倝ㄱ’로 이어진 후 太로 상행했다가 黃으로 하행하는 [倝ㄱ-倝-倝ㄱ-太-黃]의 선율이다, 『금합자보』와 『신증금보』 두 악보를 비교해보면 음의 변형과 추가형태가 나타나는데 먼저 『금합자보』의 첫 번째 박과 여섯 번째 박에는 備이 등장하는 반면 『신증금보』에는 첫 번째 음부터 세 번째 음까지 ‘倝ㄱ-倝-倝ㄱ’로 전해져 음의 변형과 추가가 일어났다. 이후 『신증금보』의 네 번째 음인 太는 『금합자보』에는 없던 음이므로 『신증금보』에서 새롭게 추가되었다.

『한금신보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 옥타브 아래음의 대체음인 橫으로 연결되고 이후 備으로 돌아온 후 다시 ‘備ㄱ’를 연주한다. 이후 太로 상행하였다가 黃으로 하행하는 선율이 나타나 [備ㄱ-橫-備-倝ㄱ-太-黃]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 진행되는 과정에는 변형과 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음부터 세 번째 음까지의 선율인 ‘倝ㄱ-倝-倝ㄱ’가 『한금신보』에서는 첫 번째 음부터 네 번째 음까지 ‘備ㄱ-橫-備-倝ㄱ’로 나타나 倝에서 備으로 음이 변형되었고 備의 옥타브 아래음의 대체음인 橫이 추가되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘倝ㄱ’에 이어 備으로 연결된 후 ‘橫-備’의 옥타브선율을 연주하고

備을 한번 반복한다. 이후 ‘備ㄱ’에 이어 備을 한번 반복하고 太로 상행했다가 黃을 두 번 반복하는 [備ㄱ-備-橫-備-備-備ㄱ-備-太-黃-黃]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가현상이 일어나는데 모두 동음반복의 방식으로 나타난다. 『한금신보』의 첫 번째 음인 ‘備ㄱ’가 『삼죽금보』의 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘備ㄱ-備’으로 전해져 備이 추가되었다. 이후 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 備도 『한금신보』에는 없던 것으로 동음반복형태로 새롭게 추가되었다. 이후 『한금신보』의 네 번째 음인 ‘備ㄱ’는 『삼죽금보』에서 ‘備ㄱ-備’으로 전해져 備이 한번 추가되었다. 또한 『한금신보』의 다섯 번째음과 여섯 번째음은 ‘太-黃’인데 『삼죽금보』에서는 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘太-黃-黃’으로 전해져 黃이 한번 추가되었다.

여민락 제1장 제22각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형형태와 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

23) 제1장 제23각

<악보 103> 19세기 전반까지 제1장 제23각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ					備		
『신증금보』	備ㄱ		備	黃	備ㄱ		備청	
『한금신보』	備ㄱ		備	黃	備ㄱ		備청	備청
『삼죽금보』	備ㄱ	備	備	黃	黃	備	黃備	備 備청

<악보 103>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에

나타나는 제1장 제23각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 南을 반복하는 [南ㄱ-南]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄸㄱ’로 시작하여 ㄸ을 한번 반복하고 黃으로 상행했다가 ‘備ㄱ’로 하행한 후 備를 반복하며 마무리되어 [ㄸㄱ-ㄸ-黃-備ㄱ-備]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』를 비교해보면 변형과 추가형태가 나타나는데 『금합자보』의 첫 박이 ‘南ㄱ’인데 반해 『신증금보』는 ‘ㄸㄱ’로 나타나 음의 변형이 일어났다. 이후 『신증금보』의 두 번째 음과 세 번째 음인 ㄸ과 黃이 나타나는데 이는 『금합자보』에서는 볼 수 없던 음들이라 『신증금보』에서 새롭게 추가되었음을 알 수 있다. 『신증금보』의 마지막음인 備도 동음반복형식으로 새롭게 추가된 음이다.

『한금신보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備를 한 번 반복하고 黃으로 상행한 후 ‘備ㄱ’로 하행하였다가 備를 두 번 반복하여 [備ㄱ-備-黃-備ㄱ-備-備]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 두 번째 음인 ‘ㄸㄱ-ㄸ’이 『한금신보』에서는 ‘備ㄱ-備’으로 전해져 음의 변형이 일어났다. 이후 『신증금보』의 다섯 번째 음에 나타나는 備이 『한금신보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에 ‘備-備’으로 나타나 備이 한번 추가되었다.

『삼죽금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備를 두 번 반복하고 이어서 黃을 두 번 반복한 후 다시 備으로 하행한다. 이후 黃을 연주하고 ‘黃-備’의 선율을 거쳐 ㄸ으로 하행하고 ㄸ을 반복하며 마무리되는 [備ㄱ-備-備-黃-黃-備-黃-黃-備-ㄸ-ㄸ]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타난다. 먼저 『한금신보』의 첫 번째 두 번째 음이 ‘備ㄱ-備’인데 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박부터 세 번째 박까지 ‘備ㄱ-備-備’으로 나타나 備이 한 번 추가되었다. 이후 『한금신보』의 세 번째 음인 黃도 『삼죽금보』에서는 네 번째 박과 다섯 번째 박에 ‘黃-黃’으로 나타나 黃이 한 번 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나오는 ‘黃-黃-備’도 『한금신보』에서는 볼 수 없던 선율로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가된 선율이다. 이후 『한금신보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음인 ‘備-備’은 『삼죽금보』에서 아홉 번째 박과 열 번째 박에 ‘ㄸ-ㄸ’으로 전해져 음의 변형이 일어났다.

여민락 제1장 제23각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의

선율이 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 동음반복방식으로 인한 음의 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 동음반복 방식의 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식과 새로운 음 첨가로 인한 추가형태와 음의 변형형태가 나타났다.

24) 제1장 제24각

<악보 104> 19세기 전반까지 제1장 제24각의 선율비교

『금합자보』	備ㄱ			太		黃ㄱ		備
『신증금보』	備ㄱ	太	黃	仲ㄱ	太	黃	備	
『한금신보』	備	太	黃	仲	太	黃	備ㄱ	
『삼죽금보』	備ㄱ	備	太	黃	黃太	仲ㄱ	仲	太 黃 黃備

<악보 104>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제24각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 太로 상행했다가 ‘黃ㄱ’를 거쳐 備으로 돌아오는 [備ㄱ-太-黃ㄱ-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’로 시작해서 太로 연결된 후 黃으로 하행한다. 이후 ‘仲ㄱ’로 상행했다가 太와 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備ㄱ-太-黃-仲ㄱ-太-黃-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가와 변형형태가 나타난다. 『신증금보』의 세 번째 음인 黃은 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이고 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 ‘黃ㄱ’는 『신증금보』의 네 번째 음인 ‘仲ㄱ’로 전해져 음의 변형이 나타난다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음인 ‘太-黃’도 『금합자보』에서는 보이지 않던 선율로 『신증금보』

에서 새롭게 추가된 선율이다.

『한금신보』는 備으로 시작하여 太로 연결되었다가 黃으로 하행한 후 仲으로 상행하였다가 太와 黃을 거쳐 ‘備ㄱ’로 마무리되는 [備-太-黃-仲-太-黃-備ㄱ]의 선율이다. 『한금신보』의 선율형이 『신증금보』와 같으므로 『한금신보』는 『신증금보』와 동일하게 전승되었다.

『삼죽금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備을 한번 반복하고 太로 상행했다가 黃으로 하행하여 ‘黃-太’의 선율로 연결된다. 이후 ‘仲ㄱ’로 상행하여 仲을 한번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 ‘黃-備’선율로 마무리되는 [備ㄱ-備-太-黃-黃-太-仲ㄱ-仲-太-黃-黃-備]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 먼저 『한금신보』의 첫 번째 음인 備이 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘備ㄱ-備’으로 전해져 備이 한번 추가되었다. 이후 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘黃-太’선율과 일곱 번째 박에 나오는 仲은 『한금신보』에서는 볼 수 없으므로 『삼죽금보』에서 추가된 것이다. 또한 『한금신보』의 일곱 번째 음인 ‘備ㄱ’가 『삼죽금보』에서는 열 번째 박에 ‘黃-備’으로 전해져 黃이 추가되었다.

여민락 제1장 제24각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 새로운 음의 추가형태와 변형형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 선율형이 같아 동일형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

25) 제1장 제25각

<악보 105> 19세기 전반까지 제1장 제25각의 선율비교

『금합자보』	ㄹ					ㄹ			
『신증금보』	ㄹ		ㄹ		ㄹ		ㄹ		ㄹ
『한금신보』	ㄹ		橫		ㄹ		ㄹ		ㄹ
『삼죽금보』	ㄹ	ㄹ	橫	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ

<악보 105>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제25각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄹ’로 시작하여 여음으로 지속하다가 ㄹ을 한번 반복하는 선율로 [ㄹ-ㄹ]의 진행을 보인다.

『신증금보』는 ‘ㄹ’로 시작하여 ㄹ을 한번 반복하고 다시 ‘ㄹ’와 ㄹ을 반복하는 선율을 연주한 후 ㄹ으로 상행하는 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정은 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박의 ‘ㄹ’가 나오는 동안 『신증금보』는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘ㄹ-ㄹ’이 나타나 ㄹ이 동음반복의 방식으로 추가되었다. 또한 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 ㄹ도 『신증금보』에서는 세 번째 음과 네 번째 음에 ‘ㄹ-ㄹ’으로 전해져 ㄹ이 추가되었다. 『신증금보』의 다섯 번째 음인 ㄹ은 『금합자보』에는 없던 음으로 새롭게 추가된 음이다.

『한금신보』는 ‘ㄹ’로 시작하여 ㄹ의 옥타브 아래음의 대체음인 橫으로 이어지고 ㄹ으로 돌아온다. 이후 ‘ㄹ’와 ㄹ을 연주하고 ㄹ으로 상행하여 [ㄹ-橫-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율을 보인다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 두 번째 음인 橫은 『신증금보』에는 없던 음으로 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ‘ㄹ’로 시작하여 ㄹ을 한번 반복하고 ㄹ의 옥타브아래 대체음인 橫으로 이어진 후 다시 ㄹ으로 돌아온다. 이후 ㄹ을 한번 반복하고 ‘ㄹ’가 이어

진후 ㄹ을 두 번 반복한 후 ㅂ으로 상행해 ㅂ을 한번 반복하는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㅂ-ㄹ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ-ㅂ-ㅂ]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 동음반복 방식으로 추가형태가 나타난다. 『한금신보』의 첫 번째 음인 ‘ㄹㄱ’은 『삼죽금보』에서 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘ㄹㄱ-ㄹ’으로 전해여 ㄹ이 한번 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ㄹ은 『한금신보』에는 없던 것으로 새롭게 추가되었다. 『한금신보』의 네 번째 음인 ‘ㄹㄱ’은 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박과 일곱번째 박에 ‘ㄹㄱ-ㄹ’으로 전해져 ㄹ이 한번 추가되었다. 『삼죽금보』의 마지막 박인 열 번째 박에 나오는 ㅂ은 『한금신보』에는 없던 것으로 새롭게 추가되었다.

여민락 제1장 제25각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 인한 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서도 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 동음반복 방식으로 추가형태가 나타났다.

26) 제1장 제26각

<악보 106> 19세기 전반까지 제1장 제26각의 선율비교

『금합자보』	ㄹ		ㅂ	ㄹ		黃	ㅂ	ㄹ		
『신증금보』	ㄹ		ㅂ	ㄹ		黃		ㅂ	ㄹ	
『한금신보』	ㄹ		ㅂ	ㄹ		ㅂ	黃	ㅂ	ㄹ	
『삼죽금보』	黃	黃太	ㄹ太	ㄹ	ㄹ黃ㅂ	太	黃	ㄹ黃ㅂ	ㄹ	黃ㅂ

<악보 106>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제26각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄴ으로 상행했다가 ㄹ으로 하행하다. 이후 ‘ㄷ’로 상행한 후 ㄴ을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄷ-ㄴ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』도 『금합자보』와 같은 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄷ-ㄴ-ㄹ]의 선율이 나타난다. 두 악보의 선율형이 같으므로 『금합자보』에서 『신증금보』로 동일한 형태로 전승되었다.

『한금신보』는 ㄷ으로 시작하여 ㄴ으로 연결되었다가 ㄹ으로 하행한 후 다시 ㄴ으로 돌아온다. 이후 ㄷ으로 상행하였다가 ㄴ을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄹ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 네 번째 음인 ㄴ은 『신증금보』에는 없던 것으로 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ‘ㄷ-太’와 ‘ㄷ-太’의 선율을 거쳐 ㄷ으로 연결된다. 이후 ‘ㄷ-ㄴ-ㄴ’의 하행선율을 연주하고 太로 상행하였다가 ㄷ으로 하행한 후 다시 ‘ㄷ-ㄴ-ㄴ’의 선율을 거쳐 ㄹ으로 하행하고 ‘ㄷ-ㄹ’의 선율로 마무리된다. [ㄷ-ㄷ-太-ㄷ-太-ㄷ-ㄷ-ㄴ-太-ㄷ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄷ-ㄴ]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 선율이 상이한 형태로 나타난다. 『한금신보』의 첫 번째 음부터 네 번째 음까지의 선율과 『삼죽금보』의 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지의 선율을 비교해본 결과 동일하거나 유사한 선율이 아닌 상이한 선율로 전승되고 있어 독자적인 선율로 변화되었다.

여민락 제1장 제26각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 선율형이 같아 동일한 형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음이 첨가되어 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 상이한 형태가 나타났다.

27) 제1장 제27각

<악보 107> 19세기 전반까지 제1장 제27각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ					ㄷ		ㄷ
『신증금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『한금신보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『삼죽금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ

<악보 107>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제27각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 한번 반복하고 ㄷ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ이 한번 반복되고 다시 ‘ㄷ’를 연주한 후 ㄷ을 거쳐 ㄷ으로 하행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』 두 악보를 비교해보면 추가와 변형이 나타나는데 『금합자보』의 첫 번째 박에 나오는 ‘ㄷ’가 『신증금보』에서는 ‘ㄷ-ㄷ’으로 전해져 ㄷ이 한번 추가되었다. 이후 『금합자보』의 여섯 번째박부터의 선율은 ‘ㄷ-ㄷ’인데 『신증금보』에서는 세 번째 음부터 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’으로 전해져 음의 추가와 변형을 확인할 수 있다.

『한금신보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ의 옥타브 아래음의 대체음인 ㄷ으로 연결되었다가 ㄷ으로 돌아온 후 ‘ㄷ’를 연주하고 ㄷ을 두 번 반복하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형이 보이는데 『한금신보』의 두 번째 음에 나타나는 ㄷ은 『신증금보』에서는 없던 음으로 추가된 음이다. 한편 『신증금보』의 네 번째 다섯 번째 음은 ‘ㄷ-ㄷ’인데 『한금신보』는 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에 ‘ㄷ-ㄷ’로 전해져 음의 변형을 볼 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘ㄷ-ㄷ’으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’의 옥타브선율로 연결되고 ‘ㄷ-ㄷ’의 선율을 거쳐 다시 한 번 ‘ㄷ’를 연주한다. 이후 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’로 이어진 후 ㄷ으

로 하행하고 横을 한 번 더 연주하며 마무리되는 [ㄷ-ㄷ-横-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-横-横]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 추가와 변형형태가 나타난다. 『한금신보』에서 첫 음인 ‘ㄷ’가 나타날 때 『삼죽금보』는 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘ㄷ-ㄷ’의 선율이 나타나 ㄷ이 추가되었다. 이후 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘ㄷ-ㄷ’선율은 『한금신보』에서는 볼 수 없던 선율로 『삼죽금보』에서 추가되었다. 『한금신보』의 네 번째 음부터 여섯 번째 음까지의 선율은 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’인데 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-横-横’의 선율이 나타나 음의 추가와 변형이 있었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제27각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 추가형태와 변형형태가 함께 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서도 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 또한 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다.

28) 제1장 제28각

<악보 108> 19세기 전반까지 제1장 제28각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ					ㄷ		
『신증금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『한금신보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『삼죽금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ

<악보 108>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제28각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 한번 반복하는 [ㄷ-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄴ으로上行했다가 ㄷ으로下行한다. 이후 ‘ㄴ’로 연결되어 ㄴ과 ㄷ을 거쳐 ㄷ으로 순차적인 하행진행을 하는 [ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄷ]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 선율은 상이한 선율로 되어 있는데 이는 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 여러 음이 추가되어 독자적인 선율로 전승된 것으로 보인다.

『한금신보』는 ㄷ으로 시작하여 ㄴ을 연주하고 ㄷ으로 하행하였다가 다시 ㄴ으로 돌아온다. 이어서 ‘ㄴ’를 연주하고 ㄴ과 ㄷ을 거쳐 ㄷ으로 순차적인 하행진행을 하는 [ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄷ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에서는 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 네 번째 음인 ㄴ은 『신증금보』에는 없던 것으로 『한금신보』에서 추가되었다.

『삼죽금보』는 ㄴ으로 시작해서 ㄷ을 연주하고 다시 ㄴ으로 돌아온 후 ㄷ으로 하행한다. 이후 ‘ㄴ-ㄴ’의 선율을 거친 후 ㄴ으로上行하였다가 ㄴ을 거쳐 ㄷ으로 하행한다. 다시 ㄴ을 연주하고 ㄷ으로 하행했다가 ㄷ을 한번 더 반복하며 마무리되는 [ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 먼저 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나타나는 ㄴ은 『한금신보』에서는 볼 수 없던 음으로 새롭게 추가된 것이다. 또한 『한금신보』의 네 번째 음인 ㄴ은 『삼죽금보』에서 다섯 번째 박에 ‘ㄴ-ㄴ’의 선율로 전해져 ㄷ이 추가되었다. 『삼죽금보』의 아홉 번째 박에 나오는 ㄴ과 열한 번째 박에 나오는 ㄷ도 『한금신보』에는 없던 것으로 『삼죽금보』에서 추가된 음들이다.

여민락 제1장 제28각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 다르게 전해지면서 상이형태로 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서도 추가형태와 나타났으며 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타났다.

29) 제1장 제29각⁹⁰⁾

90) 제1장 제29각의 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였

<악보 109> 19세기 전반까지 제1장 제29각의 선율비교

『금합자보』	太			黃		太			
『신증금보』	太		太	黃	太		黃	太	
『한금신보』	太		太	太	太	太	太		
『삼죽금보』	太	仲	林仲太	黃	黃	黃	太	黃	太

<악보 109>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제29각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太’로 시작하여 黃으로 하행했다가 다시 太로 돌아오는 [太-黃-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太’에서 太로 연결되고 黃으로 하행했다가 ‘太’로 돌아온다. 이후 黃으로 하행했다가 太로 마무리되는 [太-太-黃-太-黃-太]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 추가현상이 나타난다. 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘太’가 『신증금보』에서는 ‘太-太’로 전해져 太가 추가되었다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째와 여섯 번째 음에 나타나는 黃과 太는 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다.

『한금신보』는 ‘太’로 시작하여 太를 다섯 번 반복하는 [太-太-太-太-太]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타난다. 『신증금보』의 세 번째 음과 다섯 번째 음은 黃인데 반해 『한금신보』에는 太로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『삼죽금보』는 太로 시작하여 仲으로 상행했다가 ‘林-仲-太’의 선율을 거쳐 黃을 세 번 반복한다. 이후 太로 상행했다가 黃으로 하행한 후 다시 太로 상행하여 ‘黃-太’의 선율로 마무리되는 [太-仲-林-仲-太-黃-黃-太-黃-太-黃-太]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타난다.

다.

먼저 『한금신보』의 첫 번째 음인 ‘太ㄱ’가 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘太-伸’으로 전해져 伸이 추가되었다. 이후의 선율에서는 『신증금보』가 太를 다섯 번 반복하는 선율인데 반해 『삼죽금보』는 林과 伸, 太, 黃등의 음들이 등장하고 太와 黃은 여러 번 반복되는 등 변형형태와 추가형태가 함께 일어났다.

여민락 제1장 제29각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 변형형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다.

30) 제1장 제30각⁹¹⁾

<악보 110> 19세기 전반까지 제1장 제30각의 선율비교

『금합자보』	太ㄱ			伸	林	伸ㄱ		太
『신증금보』	伸ㄱ	伋	伸	林ㄱ	伸	伋		
『한금신보』	伸	伋	伸	林	伸ㄱ	伸	伋	
『삼죽금보』	伸	伋	伸伋	林	林	伸ㄱ	伸伋	林 林伸 林伸伋

<악보 110>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제30각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 伸을 거쳐 林으로 상행했다가 다시 ‘伸ㄱ’를 거쳐 太로 하행하는 [太ㄱ-伸-林-伸ㄱ-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘伸ㄱ’로 시작하여 伋로 하행했다가 伸을 거쳐 ‘林ㄱ’로 상행한 후 다시 伸을 거쳐 伋로 하행하는 [伸ㄱ-伋-伸-林ㄱ-伸-伋]의 선율이다. 『금합자보』

91) 제1장 제30각의 『금합자보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

에서 『신증금보』로 전해지는 과정을 살펴보면 추가형태가 나타남을 알 수 있다. 『금합자보』의 첫 번째 박에 나타나는 ‘太ㄱ’가 『신증금보』에는 두 번째 음으로 전해지고 첫 번째 박에는 새로운 음인 ‘伸ㄱ’가 추가되었다.

『한금신보』는 伸으로 시작하여 伋로 내려갔다가 伸을 거쳐 倝으로 상행한다. 이후 ‘伸ㄱ’를 연주하고 伸을 한번 반복한 후 伋로 하행하는 [伸-伋-伸-倝-伸-伋]의 선율이다. 『신증금보』가 『한금신보』로 전승되면서 추가형태와 변형형태가 함께 나타나는데 『한금신보』의 네 번째 음인 倝은 『신증금보』에는 없던 음으로 『한금신보』에서 새롭게 추가된 음이다. 『신증금보』의 네 번째 음인 ‘倝ㄱ’는 『한금신보』에서 다섯 번째 음에 ‘伸ㄱ’로 전해져 음의 변형을 확인할 수 있다.

『삼죽금보』는 伸으로 시작하여 伋로 하행했다가 ‘伸-伋’의 선율이 한 번 더 이어지고 倝을 두 번 반복한다. 이후 ‘伸ㄱ’를 연주하고 ‘伸-伋’의 선율로 이어진 후 倝으로 상행하여 ‘倝-伸’을 연주하고 ‘倝-伸-伋’의 하행선율로 마무리되는 [伸-伋-伸-伋-倝-倝-伸-伋-伸-倝-倝-伸-倝-伸-伋]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 여러 번 나타난다. 먼저 『한금신보』의 세 번째 네 번째 음으로 ‘伸-倝’이 나타나는 동안 『삼죽금보』에서는 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 ‘伸-伋-倝-倝’의 선율이 나타나 음이 추가된 것을 확인할 수 있다. 또한 『한금신보』의 다섯 번째 음부터 일곱 번째 음까지 ‘伸ㄱ-伸-伋’가 나타나는 동안 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 열 번째 박까지 伸과 倝, 그리고 伋가 여러 번 나타나 ‘伸ㄱ-伸-伋-倝-倝-伸-倝-伸-伋’의 선율을 보여 음의 추가형태가 나타난다.

여민락 제1장 제30각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 나타났다.

31) 제1장 제31각⁹²⁾

92) 제1장 제31각의 『금합자보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 111> 19세기 전반까지 제1장 제31각의 선율비교

『금합자보』	黃ㄱ					黃		
『신증금보』	黃ㄱ	黃	黃ㄱ	仲	太			
『한금신보』	黃ㄱ	橫홍	黃	黃ㄱ	仲	仲	太	
『삼죽금보』	ㄹ	黃	橫홍	黃	ㄹ	黃太	仲	仲 太

<악보 111>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제31각의 선율이다.

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 黃을 한번 반복하는 [黃ㄱ-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’에 이어 黃을 반복하고 다시 ‘黃ㄱ’로 이어진 후 仲으로 상행하였다가 太로 하행하는 [黃ㄱ-黃-黃ㄱ-仲-太]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 선율이 ‘黃ㄱ-黃’으로 나타나는 동안 『신증금보』에서는 ‘黃ㄱ-黃-黃ㄱ’로 나타나 黃이 한번 추가되었다. 이후 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 ‘仲-太’선율은 『금합자보』에는 없던 선율로 『신증금보』에서 추가된 선율이다.

『한금신보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 橫-黃의 옥타브선율로 연결된 후 ‘黃ㄱ’를 연주한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太로 하행하는 [黃ㄱ-橫-黃-黃ㄱ-仲-仲-太]의 선율이다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정을 살펴보면 추가형태가 나타나는데 『한금신보』의 두 번째 음인 橫과 여섯 번째 음인 仲은 이전 악보인 『신증금보』에는 없던 음으로 『한금신보』에서 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ㄹ으로 시작하여 黃-橫-黃의 옥타브선율로 연결되고 ‘ㄹ-ㄹ’의 선율을 거쳐 ‘黃ㄱ’로 상행한다. 이후 ‘黃-太’의 선율을 거쳐 仲을 두 번 반복하고 ‘仲-太’의 선율로 마무리되는 [ㄹ-黃-橫-黃-ㄹ-ㄹ-黃ㄱ-黃-太-仲-仲-仲-太]의 진행이다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 음의 추가현상이 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 ㄹ과 다섯 번째 박에 나오는 ‘ㄹ

-備'선율, 그리고 일곱 번째 박에 나오는 '黃-太'선율은 『한금신보』에는 없던 선율로 『삼죽금보』에서 추가된 선율이다. 또한 『한금신보』의 일곱 번째 음으로 나오는 太는 『삼죽금보』에서 열 번째 박에 '仲-太'로 전해져 仲이 추가되었다.

여민락 제1장 제31각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식으로 추가형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 새로운 음의 첨가방식으로 추가형태가 나타났다.

32) 제1장 제32각⁹³⁾

<악보 112> 19세기 전반까지 제1장 제32각의 선율비교

『금합자보』	黃ㄱ									
『신증금보』	黃ㄱ									

<악보 112>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제1장 제32각의 선율이다. 『금합자보』는 '黃ㄱ'로 시작하여 黃으로 마무리되는 [黃ㄱ-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 '黃ㄱ'로 시작하여 太를 거쳐 林으로 상행했다가 '仲ㄱ'를 연주하고 이어서 仲을 한번 반복한 후 太로 하행하는 [黃ㄱ-太-林-仲ㄱ-仲-太]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 악보를 비교해보면 음이 추가되고 변형되었음을 알 수 있다. 『금합자보』에서 첫 박에 '黃ㄱ'가 나오는 동안 『신증금보』에는 첫

93) 제1장 제32각의 『금합자보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

음에 나타나는 ‘黃ㄱ’에 이어 두 번째와 세 번째 음에 ‘太-林’의 선율이 나타나 음이 추가되었다. 한편 『금합자보』의 여섯 번째 박에 黃이 나타나는데 『신증금보』에는 ‘仲ㄱ’가 등장해 음의 변형이 일어났다. 이후에도 『신증금보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에 나오는 ‘仲-太’선율은 『금합자보』에서는 볼 수 없던 선율로 『신증금보』에서 새롭게 추가되었다.

『한금신보』는 『신증금보』와 똑같은 선율을 보이고 있어 『신증금보』에서 『한금신보』로 동일한 선율이 전승되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 仲으로 시작하여 黃으로 하행하였다가 太를 거쳐 林을 두 번 반복한다. 이후 ‘仲ㄱ’로 이어져 ‘仲-太’의 선율을 연주한 후 林으로 상행했다가 ‘仲-太’와 ‘太-黃’의 선율로 마무리되는 [仲-黃-太-林-林-仲ㄱ-仲-太-林-仲-太-太-黃]의 진행을 보인다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가현상이 나타나는데 먼저 『한금신보』의 첫 음인 ‘黃ㄱ’은 『삼죽금보』의 두 번째 음에 黃으로 전해져 『삼죽금보』의 첫 번째 음에 나타나는 仲은 새롭게 추가된 음인 것을 알 수 있다. 또한 『한금신보』의 세 번째 음인 林은 『삼죽금보』에서는 네 번째 박과 다섯 번째 박에 ‘林-林’으로 전해져 林이 한번 추가되었다. 『한금신보』의 네 번째 음부터 여섯 번째 음까지의 선율은 ‘仲ㄱ-仲-太’인데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박부터 열 번째 박까지의 선율은 ‘仲ㄱ-仲-太-林-仲-太-太-黃’으로 음이 추가된 것을 확인할 수 있다.

여민락 제1장 제32각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』의 선율이 『신증금보』로 전해지면서 동음반복 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 추가형태가 나타나고, 『신증금보』에서 『한금신보』로 전해지는 과정에서는 선율형이 같아 동일형태가 나타났다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 추가형태가 나타났다.

이상 20박장단으로 되어있는 여민락 제1장의 『금합자보』부터 『신증금보』, 『한금신보』를 거쳐 『삼죽금보』까지의 악보에서 나타나는 선율의 변화양상에 대해 살펴해보았다. 아래의 <표 68>에서 보이듯이 『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금

보』에서 『한금신보』로, 『한금신보』에서 『삼죽금보』로의 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 추가형태이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 가장 많이 보이는 추가형태로는 동음반복과 새로운 음추가가 함께 나타나는 방식으로 24회 중 15회(62.5%) 나타난다. 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되면서 가장 많이 보이는 추가형태로는 옥타브 아래음을 포함한 동음반복이 25회 중 19회(76%)로 나타난다. 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 가장 많이 보이는 추가형태로는 동음반복과 새로운 음추가가 함께 나타나는 방식으로 32회 중 24회(75%) 나타난다.

한편 『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금보』에서 『한금신보』로, 『한금신보』에서 『삼죽금보』로의 전승되는 과정에서 추가 다음으로 많이 나타나는 변화양상은 변형형태로 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 31.8%의 비율이 나타나고 『신증금보』에서 『한금신보』로 전승되면서 27.3%의 비율이 나타나며 『한금신보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서는 27.1%의 비율로 나타난다.

<표 68> 19세기 전반까지 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)

전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『금합자보』 → 『신증금보』	54.6	31.8	-	4.5	9.1
『신증금보』 → 『한금신보』	59.1	27.3	2.3	11.3	-
『한금신보』 → 『삼죽금보』	64.6	27.1	6.2	-	2.1

나. 10박장단의 선율변화

10박장단의 선율분석도 20박장단과 마찬가지로 『현행가야금보』를 기준으로 하여 각 단위로 분석하겠다. 다만 10박장단인 제4장은 20박장단인 제1장과 한 각의 정간 수가 다르게 구성되어 있으므로 제1각과 제2각을 묶어서 제시하겠다. 『금합

자보』, 『신증금보』, 『삼죽금보』의 순으로 선율을 분석하고 이전시대 악보와 선율을 비교하고자 한다.

1) 제4장 제1각과 제2각

<악보 113> 19세기 전반까지 제4장 제1-2각의 선율비교

『금합자보』	太	ㄱ					太			仲	ㄱ		太	黃		太	ㄱ	黃	太
『신증금보』	太	ㄱ		太	太	ㄱ		太	黃	太	ㄱ		林	仲	林	ㄱ		太	黃
『삼죽금보』	太		ㄱ	太		太		太	黃		太	黃	林	仲	林	仲		太	黃

<악보 113>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제1-2각의 선율이다.

제4장 제1각

『금합자보』는 ‘太ㄱ’⁹⁴⁾으로 시작되어 그 음을 여음으로 지속하다가 太⁹⁵⁾를 한번 반복하는 [太ㄱ-太]⁹⁶⁾의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太로 이어지고 ‘太ㄱ-太’의 선율이 한 번 더 반복된 후 黃으로 하행하는 [太ㄱ-太-太ㄱ-太-黃]의 진행을 보인다. 두 악보를 비교해보면 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 발생하였는데 『금합자보』가 첫 음에 나온 ‘太ㄱ’을 여음으로 지속하는 동안 『신증금보』는 ‘太ㄱ’에 이어 太를 반복하여 동음반복의 방식으로 太가 추가되었다. 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 太도 『신증금보』에서 ‘太ㄱ-太’의 형태로 전해져 동음반복의 방식으로 太가 추가되었다. 『신증금보』의 다섯 번째 음인 黃은 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가되었다.

『삼죽금보』는 太로 시작하여 ‘ㄱ-太’의 옥타브선율이 나타나고 이어서 太를 두

94) 주법이나 주법과 함께 있는 음을 설명할 때는 ‘ ’를 사용하겠다.

95) 단독으로 음을 설명할 때는 율자를 사용하겠다.

96) 전체적인 선율형을 설명할 때는 []표시를 사용하겠다.

번 반복한 후 黃으로 하행하는 선율로 [太-伋-太-太-太-黃]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박인 伋가 바로 그것이다. 『신증금보』가 첫 번째 음과 두 번째 음에서 ‘太-太’의 선율이 나타나는 동안 『삼죽금보』는 ‘太-伋-太’의 옥타브선율을 연주하여 옥타브 아래음인 伋가 추가되었다.

여민락 제4장 제1각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동일한 지속음 사이에 옥타브 아래음이 추가되어 선율이 확대되었다.

제4장 제2각

『금합자보』는 ‘仲-太’로 시작하여 太를 거쳐 黃으로 하행하는 진행을 보인 후 ‘太-太’로 상행하였다가 黃을 거쳐 다시 太로 돌아오는 [仲-太-黃-太-黃-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太-太’로 시작하여 林으로 상행하였다가 仲으로 이어지고 다시 ‘林-太’를 연주한 후 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [太-林-仲-林-太-黃]의 진행을 보인다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 과정을 살펴보면 매우 다른 상이한 선율이 나타나는데 이는 『신증금보』가 『금합자보』의 선율을 이어받지 않고 독자적인 선율로 변화되어 전해졌음을 의미한다.

『삼죽금보』는 太로 시작하여 黃으로 하행한다. 이후 林을 연주하고 仲으로 잠시 하행하였다가 다시 林으로 상행한 후 仲과 太를 거쳐 黃으로 하행하고 마지막에 黃을 한 번 더 반복하는 [太-黃-林-仲-林-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음과 두 번째 음에 나타나는 ‘太-林’의 선율이 『삼죽금보』에서는 ‘太-黃-林’으로 나타나 『삼죽금보』의 두 번째 박에 黃이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음부터 여섯 번째 음까지의 선율이 ‘林-太-黃’으로 나타나는데 『삼죽금보』의 다섯 번째 박부터 열번째 박까지의 선율은 ‘林-仲-太-黃-黃’으로 전해져 여섯 번째 박에 보이는 仲이 추가되었고 열 번째 박에 나오는 黃도 동음반복의 방식으로 추가되었다.

여민락 제4장 제2각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 상이한 선율이 독자적인 선율로 발전하였고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 추가형태가 나타났다.

2) 제4장 제3각과 제4각

<악보 114> 19세기 전반까지 제4장 제3-4각의 선율비교

『금합자보』	備	ㄱ					備					備							
『신증금보』	備	ㄱ					備	黃	備	ㄱ			備	청					
『삼죽금보』	黃	備	備	黃			備	黃	備	備			黃			備	備	太	仲

<악보 114>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제3-4각의 선율이다.

제4장 제3각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작해서 備를 한번 반복하는 [備ㄱ-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’에 이어 備를 반복하고 黃으로 상행했다가 다시 ‘備ㄱ’로 돌아와 備으로 마무리되는 [備ㄱ-備-黃-備ㄱ-備]의 진행을 보인다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 추가형태가 나타나는데 먼저 『금합자보』가 ‘備ㄱ’를 여음으로 지속하는 동안 『신증금보』는 ‘備ㄱ’에 이어 備를 한번 반복하며 備이 동음반복의 방식으로 추가되었다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음인 黃은 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다. 『신증금보』의 다섯 번째 음인 備도 『금합자보』에는 없던 것으로 『신증금보』에서 동음반복형태로 나타난다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작하여 備를 두 번 반복하고 다시 黃으로 상행한다. 이후 備으로 연결되어 黃을 연주하고 備을 거쳐 備으로 하행하는 [黃-備-備-黃-備

-黃-備-倝]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘備ㄱ’가 『삼죽금보』의 두 번째 박에 전하므로 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 黃은 추가된 음이다. 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ‘備ㄱ-備’인데 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지의 선율이 ‘備-黃-備-倝’의 선율로 나타나 黃과 倝이 추가되었다.

여민락 제4장 제3각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 새로운 음이 삽입되어 추가형태가 나타났다.

제4장 제4각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 倝으로 하행했다가 備으로 돌아오는 [備ㄱ-倝-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 備을 거쳐 倝으로 하행했다가 ‘備ㄱ’로 돌아온 후 倝으로 내려갔다가 備으로 상행하는 [黃ㄱ-倝-倝-備ㄱ-倝-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 과정을 살펴보면 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 음인 ‘黃ㄱ’는 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음인 倝과 備도 『금합자보』에서는 볼 수 없던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작하여 備으로 연결되어 倝을 두 번 반복한 후 備과 太를 거쳐 仲으로 상행하는 [黃-備-倝-倝-備-太-仲]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 변형과 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 ‘備ㄱ-倝’이 『삼죽금보』에서는 다섯 번째 박과 일곱 번째 박에 倝과 備으로 전해져 음의 도치로 인한 변형이 나타났다. 또한 『신증금보』의 여섯 번째 음인 備은 『삼죽금보』에서는 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 太와 仲으로 나타나 음의 변형과 추가를 볼 수 있다.

여민락 제4장 제4각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타난다.

3) 제4장 제5각과 제6각

<악보 115> 19세기 전반까지 제4장 제5-6각의 선율비교

『금합자보』	黃	ㄱ				黃		仲	太	ㄱ					太		仲
『신증금보』	黃	ㄱ		黃	黃	ㄱ		太	仲	太	ㄱ		太	太	ㄱ		林 仲
『삼죽금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲	太		伋	홍	太		太	黃 林 仲

<악보 115>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제5-6각의 선율이다.

제4장 제5각

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’를 지속하다가 黃을 한 번 반복하고 仲으로 상행하는 [黃ㄱ-黃-仲]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’에 이어 黃을 한 번 반복하고 ‘黃ㄱ’를 다시 연주한 후 太를 거쳐 仲으로 상행하는 [黃ㄱ-黃-黃ㄱ-太-仲]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 악보를 비교해보니 음이 추가되는 현상을 볼 수 있는데 먼저 『금합자보』가 ‘黃ㄱ’를 지속하는 동안 『신증금보』는 ‘黃ㄱ’에 이어 黃이 한번 추가되어 동음반복 형태가 나타난다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음에 나타나는 太는 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』⁹⁷⁾는 黃으로 시작하여 ‘橫-黃’의 옥타브선율이 나타나고 黃을 한 번 더 반복한 후에 仲으로 상행하였다가 太로 내려온 후 다시 仲으로 돌아가는 [黃-橫-黃-黃-仲-太-仲]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘黃ㄱ-黃’의 선율이 나타날 때 『삼죽금보』에서는 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율이 나타나 橫이 추가

97) 『삼죽금보』의 제4장에 나오는 ‘쓰렐’과 ‘짜렐’은 정간에 맞추어 역보하여 제4장 제5각에 나오는

스 ㄹ ㄹ 을 橫 黃 으로 기보하였다. 제9각, 제11각, 제12각, 제13각, 제15각, 제19각, 제21각, 제25각, 제29각, 제31각, 제32각도 모두 이와 같은 방법으로 역보하였다.

되었다. 또한 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 仲은 『신증금보』에서는 없던 음으로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

여민락 제4장 제5각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 동음반복과 새로운 음이 나타나는 추가현상을 볼 수 있고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 옥타브 아래음의 동음반복과 새로운 음이 나타나는 추가형태를 보인다.

제4장 제6각

『금합자보』는 ‘太ㄱ’에 이어 太를 한번 반복하고 仲으로 상행하는 [太ㄱ-太-仲]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太를 반복하고 다시 ‘太ㄱ’로 이어진 후 林으로 상행하였다가 仲으로 하행하는 [太ㄱ-太-太ㄱ-林-仲]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 과정을 살펴보니 추가현상이 나타난다. 『금합자보』가 ‘太ㄱ’로 지속하는 동안 『신증금보』는 ‘太ㄱ’에 이어 太가 추가되어 동음반복이 나타난다. 이후 『금합자보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지 ‘太-仲’의 선율이 나타나는 동안 『신증금보』는 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지 ‘太ㄱ-林-仲’의 선율이 나타나 林이 새롭게 추가되었다.

『삼죽금보』는 太로 시작하여 ‘ㄱ-太’의 옥타브선율이 이어지고 太를 한번 반복한 후 黃으로 하행하였다가 林으로 상행하고 仲으로 마무리되는 [太-ㄱ-太-太-黃-林-仲]의 진행을 보인다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정을 살펴보면 추가현상이 나타난다. 『신증금보』가 첫 음과 두 번째 음에서 ‘太ㄱ-太’의 선율이 나타나는 동안 『삼죽금보』는 첫 번째 박부터 다섯 번째 박까지 ‘太-ㄱ-太’의 옥타브선율이 나타난다. 이는 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나타나는 ㄱ음이 추가된 것인데 첫 번째 박에 나타나는 太의 옥타브 아래음인 ㄱ이 추가된 것으로 『신증금보』의 동음반복선율이 옥타브선율로 확대되었다고 볼 수 있다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지 ‘太ㄱ-林-仲’의 선율이 나오는 동안 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 열 번째 박까지 ‘太-黃-林-仲’의 선율이 나타난다. 『신증금보』의 太ㄱ이 『삼죽금보』에서는 太로 전해져 주법의 변화가 생겼고 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 黃이 추가되었다.

여민락 제4장 제6각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복형태와 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동일한 지속음 사이에 옥타브 아래음과 새로운 음이 추가되어 선율이 확대되었다.

4) 제4장 제7각과 제8각

<악보 116> 19세기 전반까지 제4장 제7-8각의 선율비교

『금합자보』	太	ㄱ					太			太		仲	林		仲		太
『신증금보』	太	ㄱ		太	太	ㄱ		太	黃	太	ㄱ		仲	林	仲	ㄱ	太
『삼죽금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲	太

<악보 116>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제7-8각의 선율이다.

제4장 제7각

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 太를 반복하는 [太ㄱ-太]선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’에 이어 太를 반복하고 다시 한 번 ‘太ㄱ-太’의 선율이 이어진 다음 黃으로 하행하는 [太ㄱ-太-太ㄱ-太-黃]의 진행이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘太ㄱ’가 『신증금보』에서는 ‘太ㄱ-太’로 전해져 太가 동음반복의 방식으로 추가되었다. 이후에도 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 太가 『신증금보』에서는 세 번째 음과 네 번째 음에 ‘太ㄱ-太’로 전해져 太가 추가되었다. 한편 『신증금보』의 다섯 번째 음인 黃은 『금합자보』에서는 없던 음으로 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 太로 시작하여 ‘休-太’의 옥타브선율로 이어진 후 太를 두 번 반복하고 黃으로 하행하는 [太-休-太-太-太-黃]의 진행이다. 『신증금보』에서 『삼죽

금보』로 전승된 과정을 살펴보면 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 옥타브아래의 음인 ㄸ가 새롭게 추가된 것을 볼 수 있다.

여민락 제4장 제7각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동음반복방식으로 추가형태가 나타난다.

제4장 제8각

『금합자보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 仲을 거쳐 林으로 상행했다가 다시 仲을 거쳐 太로 돌아오는 [太ㄱ-仲-林-仲-太]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太ㄱ’에 이어 仲이 나오고 林으로 상행했다가 ‘仲ㄱ’을 연주하고 仲을 한번 반복한 후 太로 하행하는 [太ㄱ-仲-林-仲ㄱ-仲-太]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 발생하였는데 『금합자보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지의 선율이 ‘仲-太’인데 반해 『신증금보』는 네 번째 음부터 여섯 번째 음까지의 선율이 ‘仲ㄱ-仲-太’의 선율로 仲이 동음반복의 방식으로 추가되었다.

『삼죽금보』는 仲으로 시작하여 太로 하행했다가 仲을 거쳐 林으로 상행한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [仲-太-仲-林-仲-仲-太-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘太ㄱ’이 『삼죽금보』에서는 두 번째 박에 전해져 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나타나는 仲이 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 黃도 『신증금보』에는 없던 음으로 새롭게 추가되었다.

여민락 제4장 제8각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 새로운 음이 삽입되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

5) 제4장 제9각과 제10각

<악보 117> 19세기 전반까지 제4장 제9-10각의 선율비교

『금합자보』	ㄹ	ㄱ				ㄹ			ㄹ	ㄱ	ㄹ		ㄹ	ㄱ	ㄹ
『신증금보』	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ
『삼죽금보』	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ	ㄱ	ㄹ

<악보 117>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제9-10각의 선율이다.

제4장 제9각

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ을 반복하는 [ㄹㄱ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’에 이어 ㄹ이 반복되고 다시 한 번 ‘ㄹㄱ’와 ㄹ을 연주한 후 ㄹ으로 상행하는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 과정에서 추가형태가 나타나는데 『금합자보』가 첫 박에 ‘ㄹㄱ’가 나오는 동안 『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’ 이후에 ㄹ이 추가되어 동음반복이 일어나고 있다. 이후 『금합자보』에서 여섯 번째 박에 ㄹ이 나오는 동안 『신증금보』는 세 번째 음과 네 번째 음에 ‘ㄹㄱ-ㄹ’의 선율이 이어져 ㄹ이 추가되었다. 『신증금보』의 다섯 번째 음인 ㄹ은 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ㄹ으로 시작하여 ‘ㄱ-ㄹ’으로 연결된다. 이후의 선율은 ‘ㄱ-ㄹ’을 한 번 더 연주하고 ㄹ을 한 번 더 반복한 후 ㄹ으로 상행하는 [ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄱ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『신증금보』와 『삼죽금보』를 비교해보니 『신증금보』에 없던 ㄱ이 세 번째 박과 여섯 번째 박에 나타나므로 추가형태로 전승되고 있다.

여민락 제4장 제9각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 옥타브 아래의 동음이 반복되는 방식으로 추가형태가 나타난다.

제4장 제10각

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄴ으로 상행하였다가 ㄹ으로 하행한다. 이후 ‘ㄹ’로 상행하였다가 ㄴ을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄹ-ㄴ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 『금합자보』와 동일한 선율로 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄹ-ㄴ-ㄹ]의 진행이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 ㄷ으로 시작하여 ㄴ으로 이어졌다가 ㄹ으로 하행한다. 이후 ㄹ으로 상행한 후 ㄴ을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [ㄷ-ㄴ-ㄹ-ㄹ-ㄴ-ㄹ]의 선율이다. 『삼죽금보』의 선율형은 『신증금보』의 선율형과 같으므로 『신증금보』와 동일하게 전승되었다.

여민락 제4장의 제10각은 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 이르기까지 동일한 선율형으로 전승되었음을 알 수 있다.

6) 제4장 제11각과 제12각

<악보 118> 19세기 전반까지 제4장 제11-12각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ					ㄷ		ㄹ	ㄷ						ㄷ		
『신증금보』	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄹ		ㄹ	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ
『삼죽금보』	ㄷ	ㄹ	ㄷ		ㄷ	ㄹ	ㄹ	ㄹ		ㄷ		ㄹ	ㄷ		ㄷ		ㄷ

<악보 118>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제11-12각의 선율이다.

제4장 제11각

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 한번 반복하고 ㄹ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’에 이어 ㄷ을 동음반복의 방식으로 반복하고 ‘ㄷ’가 다시 한 번 이어진 후 ㄷ로 하행했다가 ㄴ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박 ‘ㄷ’가 『신증금보』에서는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘ㄷ-ㄷ’으로 나타난다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음인 ㄷ도 『금합자보』에는 보이지 않던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’으로 연결된 후 ㄷ을 한번 반복한다. 이후 ㄷ를 두 번 반복하고 ㄴ으로 상행하여 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 두 번째 박과 세 번째 박에 나오는 ‘ㄷ-ㄷ’의 선율에서 ㄷ의 옥타브 아래음의 대체음인 ㄷ이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 선율은 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ’인데 『삼죽금보』의 다섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지의 선율은 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ’의 선율로 ㄷ가 한번 추가되었다.

여민락 제4장 제11각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 음이 추가되었고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타난다.

제4장 제12각

『금합자보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 반복하는 [ㄷ-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’에 이어 ㄷ을 한번 반복하고 다시 ‘ㄷ’로 이어진 후 ㄷ로 하행했다가 ㄷ를 반복하며 마무리되는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 두 번째 음인 ㄷ은 『금합자보』에서는 없던 음으로 『신증금보』에서 추가되어 동음반복이 되었다. 이후 『신증금보』의 네 번째음과 다섯번째 음인 ㄷ도 동음반복의 방식으로 추가된 음들이다.

『삼죽금보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’으로 연결된 후 ㄷ을 세 번 반복하고 마무리 되는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지는 과정에서 추가형태와 음의 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 두 번째 박

과 세 번째 박에 나오는 ‘橫-仲’의 선율에서 옥타브 아래음의 대체음인 備이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 네 번째와 다섯번째 음인 ‘休-休’가 『삼죽금보』에서는 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 ‘仲-仲’으로 나타나 음의 변형이 일어났다.

여민락 제4장 제12각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동음반복의 방식으로 추가형태와 변형형태가 함께 나타난다.

7) 제4장 제13각과 제14각

<악보 119> 19세기 전반까지 제4장 제13-14각의 선율비교

『금합자보』	仲	ㄱ		休	仲		備	ㄱ	休	備	休	ㄱ	備	休		仲	休	仲
『신증금보』	仲	ㄱ		仲		備	ㄱ		備	休	ㄱ	備	休	仲	ㄱ		休	備
『삼죽금보』	仲		橫	仲		備		橫	備		休		備	休		仲	備	休

<악보 119>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제13-14각의 선율이다.

제4장 제13각

『금합자보』는 ‘仲ㄱ’로 시작하여 休를 거쳐 仲으로 돌아온 후 ‘備ㄱ’로 이어져 休으로 하행했다가 다시 備으로 돌아오는 [仲ㄱ-休-仲-備ㄱ-休-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘仲ㄱ’에 이어 仲을 한번 반복하고 이어서 ‘備ㄱ’를 연주한 후 備을 한번 반복하는 [仲ㄱ-仲-備ㄱ-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지는 과정에서는 생략현상이 나타나는데 『금합자보』의 세 번째 박에 나오는 休와 일곱 번째 박에 나오는 休이 『신증금보』에서는 생략되어 전해지고 있다.

『삼죽금보』는 仲으로 시작하여 ‘橫-仲’으로 이어진다. 이후 備을 연주하고 ‘橫-

傭’으로 연결되어 [傭-橫-傭-傭-橫-傭]이 나타난다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서는 세 번째 박에 나타나는 傭의 옥타브 아래음의 대체음인 橫이 삽입되어 추가형태가 나타난다.

여민락 제4장 제13각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 음이 탈락되어 생략형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제14각

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 傭으로 한음 상행하였다가 다시 ㄹ로 돌아온 후 ‘ㄹㄱ’를 연주하고 ㄱ로 하행하였다가 傭으로 돌아오는 [ㄹㄱ-傭-ㄹ-ㄹㄱ-ㄱ-傭]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’에서 傭으로 이어지고 다시 ㄹ로 돌아온다. 이후 ‘ㄹㄱ’로 연결되고 ㄹ을 거쳐 傭으로 상행하는 [ㄹㄱ-傭-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-傭]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 살펴보니 변형형태가 나타난다. 『금합자보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나타나는 ‘ㄱ-傭’선율이 『신증금보』에서 다섯 번째 음과 여섯 번째 음에 ‘ㄹ-傭’으로 변형되었다.

『삼죽금보』는 ㄹ로 시작하여 傭으로 상행했다가 ㄹ로 돌아오고 傭에서 傭으로 상행했다가 ㄹ을 거쳐 다시 傭으로 돌아오는 [ㄹ-傭-ㄹ-傭-傭-ㄹ-傭]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음은 ‘ㄹㄱ-ㄹ-傭’의 선율인데 『삼죽금보』는 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘ㄹ-傭-ㄹ-傭’의 선율이 나타나 傭이 추가되었다.

여민락 제4장 제14각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 새로운 음의 삽입 방식으로 추가형태가 나타났다.

8) 제4장 제15각과 제16각

『금합자보』	ㄱ					ㄴ				ㅇ			ㅁ		ㅂ	ㅅ			ㅈ	ㅊ	ㅋ	
『신증금보』	ㄱ			ㄴ		ㄷ				ㄹ			ㅁ		ㅂ	ㅅ	ㅆ	ㅇ		ㅈ	ㅊ	ㅋ
『삼죽금보』	ㄱ		ㅁ	ㄴ			ㅁ	ㄴ		ㅂ	ㅅ		ㅈ	ㅊ		ㅌ	ㅍ	ㅎ	ㅊ	ㅋ		

제4장 제15각

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’에서 ㄹ으로 이어지고 다시 한 번 ‘ㄹㄱ-ㄹ’의 선율이 반복된 후 ㄹ으로 하행한다. [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』는 첫 번째 박과 여섯 번째 박에만 ‘ㄹㄱ’와 ㄹ음이 나타나는 반면 『신증금보』는 첫 번째 음인 ‘ㄹㄱ’에 이어 ㄹ이 추가되어 동음반복을 하고 있고 세 번째 음인 ㄹ에도 ㄹ이 추가되어 동음반복형태가 나타난다. 이후 『신증금보』의 다섯 번째 음에 나타나는 ㄹ도 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다.

여민락 제4장 제15각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제16각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 ㄹ을 거쳐 ㅍ으로 하행한다. 이후 ㄹ으로 한음 상행하였다가 한음 아래인 ㅍ으로 하행하고 다시 ㄹ으로 돌아오는 [備ㄱ-ㄹ-ㅍ-ㄹ-ㅍ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘無ㄱ’로 시작하여 備과 ㄹ을 거쳐 ㅍ으로 하행하고 ‘ㄹㄱ’로 이어진 후 黃으로 상행하였다가 備을 연주하고 다시 黃으로 돌아오는 [無ㄱ-備-ㄹ-ㅍ-ㄹ-ㅍ-黃-備-黃]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가와 변형형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘備ㄱ’가 『신증금보』에서는 두 번째 음에 備으로 전해지므로 『신증금보』의 첫 음으로 나오는 ‘無ㄱ’는 추가된 음이다. 이후 『금합자보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지의 선율이 ‘ㄹ-ㅍ-ㄹ’인데 『신증금보』는 다섯 번째 음부터 여덟 번째 음까지 ‘ㄹㄱ-黃-備-黃’으로 전해져 음이 변형되고 추가되었다는 것을 알 수 있다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작해서 備과 ㄹ을 거쳐 ㅍ으로 하행하고 다시 ㄹ을 거쳐 黃으로 상행한다. 이후 備으로 내려갔다가 黃으로 마무리되는 [黃-備-ㄹ-ㅍ-ㄹ-黃-備-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 첫 박에 나오는 음이 변형되었는데 『신증금보』에서는 첫 음이 ‘無ㄱ’이던 것이 『삼죽금보』로 전승되면서 黃으로 변형되었다.

여민락 제4장 제16각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 새로운 음이 나타나는 방식으로 추가형태가 나타났고 음의 변형도 함께 나타났다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났다.

9) 제4장 제17각과 제18각

<악보 121> 19세기 전반까지 제4장 제17-18각의 선율비교

『금합자보』	備	ㄱ					備				備	ㄱ			休			備						
『신증금보』	備	ㄱ			備		黃		備	ㄱ			備	청	休	ㄱ		備	太	黃	ㄱ	太	黃	備
『삼죽금보』	黃	備	備	黃			備	黃	備	休			休			備	太	仲	黃			太	黃	備

<악보 121>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제17-18각의 선율이다.

제4장 제17각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備를 반복하는 [備ㄱ-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’에서 備를 한번 반복하고 黃으로 상행했다가 ‘備ㄱ’로 돌아온 후 備으로 마무리되는 [備ㄱ-備-黃-備ㄱ-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』가 첫 박에 나오는 ‘備ㄱ’가 지속되는 동안 『신증금보』는 첫 번째 음부터 세 번째 음까지 ‘備ㄱ-備-黃’의 선율이 나타나 備과 黃이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째 음에 나오는 備도 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 동음반복의 방식으로 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작하여 備를 두 번 반복하고 黃으로 돌아온다. 이후 備를 연주하고 黃으로 상행했다가 備를 거쳐 休으로 하행하는 [黃-備-備-黃-備-黃-備-休]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘備ㄱ’이 『삼죽금보』의 두 번째 박에 備으로 전해져 『삼죽금보』의 첫 음인 黃은 새롭게 추가된 음이라는 것을 알 수 있다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음의 선율이 ‘備ㄱ-備’인데 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘備-黃-備-休’으로 나타나 黃과 休이 추가되었다.

여민락 제4장 제17각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전해지면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 나타나는 방식으로

추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 새로운 음이 삽입되어 추가형태가 나타났다.

제4장 제18각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작해서 ㄴ으로 하행했다가 다시 備으로 돌아오는 [備ㄱ-ㄴ-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄴㄱ’로 시작하여 備을 거쳐 太로 상행했다가 ‘黃ㄱ’로 연결된다. 이후 太에서 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [ㄴㄱ-備-太-黃ㄱ-太-黃-備]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 악보를 비교해보니 유사한 선율을 찾아볼 수 없었다. 이는 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 선율을 그대로 이어받지 않고 독자적인 선율로 변화되었음을 의미한다.

『삼죽금보』는 ㄴ으로 시작하여 備과 太를 거쳐 仲으로 상행한다. 이후 黃에서 太로 연결된 후 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [ㄴ-備-太-仲-黃-太-黃-備]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 仲은 『신증금보』에는 없던 음으로 새롭게 추가된 음이다.

여민락 제4장 제18각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로의 전승과정을 살펴보니 상이한 선율로 나타나 독자적인 선율로 발전하였고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서 새로운 음이 첨가되어 추가형태가 나타났다.

10) 제4장 제19각과 제20각

<악보 122> 19세기 전반까지 제4장 제19-20각의 선율비교

『금합자보』	ㄴ	ㄱ				ㄴ			備	ㄱ			備			
『신증금보』	ㄴ	ㄱ		ㄴ	ㄱ	ㄴ	仲	仲	太	黃	備	ㄴ	備	太		
『삼죽금보』	ㄴ	橫	ㄴ		橫	ㄴ	ㄴ	仲	仲	太	黃	備	ㄴ	黃	備	太

<악보 122>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제19-20각의 선율이다.

제4장 제19각

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ을 반복하는 [ㄹㄱ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’에 이어 ㄹ을 연주하는 선율을 한번 반복하고 ㅍ으로 하행하는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-ㅍ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 동음반복의 방식과 새로운 음이 삽입되는 방식으로 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘ㄹㄱ’가 지속되는 동안 『신증금보』에서는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘ㄹㄱ-ㄹ’이 나타나 ㄹ이 추가되었다. 이후에도 『신증금보』의 세 번째 음과 네 번째 음에 나타나는 ‘ㄹㄱ-ㄹ’도 마찬가지로 방식으로 ㄹ이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째 음인 ㅍ은 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 ㄹ에서 ‘ㄹ-ㄹ’으로 연결되고 이후 ‘ㄹ-ㄹ’을 연주한 후 ㄹ이 반복되고 ㅍ으로 하행하여 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㅍ]의 선율진행을 보인다. 『삼죽금보』의 세 번째 박과 여섯 번째 박에 『신증금보』에 없던 ㅍ이 추가되었으므로 추가형태로 전승되었다고 할 수 있다.

여민락 제4장 제19각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음이 삽입되는 방식으로 추가형식이 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제20각

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 ㄹ으로 한 음 내려갔다가 다시 ㅍ으로 돌아오는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㅍ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄹㄱ’로 시작하여 太와 黃 그리고 ㅍ을 거쳐 ‘ㄹㄱ’로 하행한 후 ㅍ을 거쳐 太로 상행하는 [ㄹㄱ-太-黃-ㅍ-ㄹㄱ-太]의 선율이다. 『금합자보』와 『신증금보』의 두 악보를 비교해보니 서로 상이한 가락이 나타남을 볼 수 있었다.

이는 『신증금보』가 『금합자보』의 선율을 이어받지 않고 독자적인 선율로 발전했다고 볼 수 있겠다.

『삼죽금보』는 仲으로 시작하여 ‘太-黃-備-攄’의 순차적인 하행진행을 보인 후 黃으로 상행한다. 이후 備으로 연결되어 太를 거쳐 仲으로 상행하는 [仲-太-黃-備-攄-黃-備-太-仲]의 진행이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가되는 음들이 있는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 黃과 열 번째 박에 나타나는 仲은 『신증금보』에는 없던 음으로 『삼죽금보』에서 추가된 음이다.

여민락 제4장 제20각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 상이한 선율이 나타나 독자적인 선율로 발전하였고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에는 음이 탈락되어 생략형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』까지 같은 선율형으로 동일한 형태가 나타난다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에는 생략형태가 나타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

11) 제4장 제21각과 제22각

<악보 123> 19세기 전반까지 제4장 제21-22각의 선율비교

『금합자보』	黃					黃			黃			太		仲	太	黃		
『신증금보』	黃			黃		黃		備	太	黃		備	黃	仲		太	黃	
『삼죽금보』	黃		橫	黃		黃		黃	太	黃		備	黃		黃		仲太	黃

<악보 123>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제21-22각의 선율이다.

제4장 제21각

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 黃을 반복하는 [黃ㄱ-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’에 이어 黃을 반복하고 다시 ‘黃ㄱ’로 연결된 후 備으로 하행했다가 ‘太ㄱ’로 이어지는 [黃ㄱ-黃-黃ㄱ-備-太ㄱ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 두 번째 음인 黃은 동음반복의 방식으로 추가된 음이고 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 備과 ‘太ㄱ’도 『금합자보』에서는 볼 수 없던 음으로 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 黃에서 ‘儻-黃’으로 이어진 후 ‘儻-黃-黃’의 선율을 연주하고 太로 상행하여 [黃-儻-黃-黃‘싸랭’-黃-太]의 선율을 보인다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가와 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 세 번째 박에 儻이 추가되었고 『신증금보』의 네 번째 음인 備이 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 黃으로 변형되었다.

여민락 제4장 제21각의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 인한 추가형태가 나타나고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 동음반복의 방식에 의한 추가형태와 변형형태가 나타났다.

제4장 제22각

『금합자보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 太를 거쳐 仲으로 상행했다가 다시 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [黃ㄱ-太-仲-太-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 備으로 하행했다가 다시 黃으로 돌아온 후 ‘仲ㄱ’로 연결되어 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [黃ㄱ-備-黃-仲ㄱ-太-黃]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태와 변형형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지의 선율은 ‘黃ㄱ-太-仲’인데 『신증금보』의 첫 번째 음부터 네 번째 음까지의 선율은 ‘黃ㄱ-備-黃-仲ㄱ’로 전해져 음의 추가와 변형을 볼 수 있다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작하여 備으로 하행했다가 黃을 두 번 반복한 후 ‘仲-太’의 선율을 연주한 후 黃으로 마무리되는 [黃-備-黃-黃-仲-太-黃]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에는 추가가 나타나는데 『삼죽금보』

의 여섯 번째 박에 나오는 黃은 동음반복의 방식으로 추가된 음이다.

여민락 제4장 제22각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 추가형태와 변형형태가 나타났고, 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다.

12) 제4장 제23각과 제24각

<악보 124> 19세기 전반까지 제4장 제23-24각의 선율비교

『금합자보』	備			倝		備			太			仲	太	黃		太	黃		
『신증금보』	備			倝		備		倝	備	太		仲	仲	太	黃		太	黃	備
『삼죽금보』	備	黃	備	倝		備		倝	備	太		仲	仲	太	黃		太	黃	備

<악보 124>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제23-24각의 선율이다.

제4장 제23각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 倝으로 한음 하행하였다가 備으로 돌아오는 [備ㄱ-倝-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’에 이어 備을 반복하고 倝으로 하행하였다가 ‘備ㄱ’로 연결되고 倝으로 한음 내려갔다가 備으로 돌아오는 [備ㄱ-備-倝-備ㄱ-倝-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘備ㄱ’가 『신증금보』에서는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘備ㄱ-備’으로 전해져 備이 동음반복의 방식으로 추가되었다. 이후 『신증금보』의 다섯 번째 음과 여섯 번째 음인 倝과 備도 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 備으로 시작하여 黃으로 한음 상행했다가 備을 거쳐 倝으로 하행

한다. 이후 備에 이어 侏를 연주하고 다시 備으로 돌아오는 [備-黃-備-侏-備-侏-備]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 음의 추가현상이 있다. 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나오는 黃이 바로 그것인데 이 음은 『신증금보』에는 없던 음으로 『삼죽금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

여민락 제4장 제23각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음이 추가되는 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제24각

『금합자보』는 ‘太’로 시작하여 仲으로 상행했다가 太를 거쳐 ‘黃’로 하행했다가 太로 상행한 후 다시 黃으로 마무리되는 [太-仲-太-黃-太-黃]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘太’로 시작하여 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 ‘黃’로 하행한다. 이후 太로 상행하여 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [太-仲-仲-太-黃-太-黃-備]이 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『신증금보』의 세 번째 음인 仲은 『금합자보』에 없던 음으로 『신증금보』에서 추가되었다. 또한 『신증금보』의 여덟 번째 음에 나오는 備도 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 『신증금보』에서 ‘쌀깹’의 주법이 생략된 것만 빼고는 『신증금보』의 선율과 같다. 『신증금보』의 선율형과 『삼죽금보』의 선율형이 같으므로 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 동일한 선율이 전승되었다.

여민락 제4장 제24각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났고, 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 같은 선율이 전해져 동일한 형태로 전승되었다.

13) 제4장 제25각과 제26각

<악보 125> 19세기 전반까지 제4장 제25-26각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ					ㄷ			ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ
『신증금보』	ㄷ			ㄷ	ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『삼죽금보』	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ

<악보 125>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제25-26각의 선율이다.

제4장 제25각

4장의 19각의 설명과 같음.

제4장 제26각

4장의 16각의 설명과 같음.

14) 제4장 제27각과 제28각

<악보 126> 19세기 전반까지 제4장 제27-28각의 선율비교

『금합자보』	ㄷ					ㄷ			ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ
『신증금보』	ㄷ			ㄷ	ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ
『삼죽금보』	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ		ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ	ㄷ

<악보 126>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제27-28각의 선율이다.

제4장 제27각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備을 반복하는 [備ㄱ-備]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘備ㄱ’에서 備을 한번 반복하고 黃으로 상행했다가 ‘備ㄱ’로 돌아온 후 備으로 마무리되는 [備ㄱ-備-黃-備ㄱ-備]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『금합자보』가 첫 박에 나오는 ‘備ㄱ’이 지속되는 동안 『신증금보』는 첫 번째 음부터 세 번째 음까지 ‘備ㄱ-備-黃’의 선율이 나타나 備과 黃이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 다섯 번째 음에 나오는 備도 『금합자보』에는 없던 음으로 『신증금보』에서 동음반복의 방식으로 새롭게 추가된 음이다.

『삼죽금보』는 黃으로 시작하여 備을 두 번 반복하고 黃으로 돌아온다. 이후 備으로 이어진 후 黃으로 상행했다가 備을 거쳐 ㄷ으로 하행하는 [黃-備-備-黃-備-黃-備-ㄷ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『신증금보』의 첫 음인 ‘備ㄱ’이 『삼죽금보』의 두 번째 박에 備으로 전해져 『삼죽금보』의 첫 음인 黃은 새롭게 추가된 음이다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음의 선율이 ‘備ㄱ-備’인데 『삼죽금보』에서는 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘備-黃-備-ㄷ’으로 전해져 黃과 ㄷ이 새롭게 추가되었다.

여민락 제4장 제27각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 인한 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제28각

『금합자보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 黃으로 상행했다가 備을 거쳐 ‘ㄷㄱ’로 하행한다. 이후 備으로 한음 상행했다가 ㄷ으로 하행하는 [備ㄱ-黃-備-ㄷㄱ-備-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷㄱ’로 시작하여 黃을 두 번 반복하고 備으로 하행했다가 ‘黃ㄱ’로 상행한 후 備을 거쳐 ㄷ으로 하행하는 [ㄷㄱ-黃-黃-備-黃ㄱ-備-ㄷ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 변형과 추가형태가 일어났다. 먼저 『금합자보』의 첫 박인 ‘備ㄱ’이 『신증금보』에서는 첫 음에 ‘ㄷㄱ’로 전해져 음의

변형이 일어났다. 『금합자보』의 세 번째 박에 나오는 黃은 『신증금보』에서는 두 번째 음과 세 번째 음에 나타나는 ‘黃-黃’의 선율로 전해져 黃이 한번 추가되었다. 또한 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 ‘ㄹㄱ’가 『신증금보』에서는 다섯 번째 음인 ‘黃ㄱ’로 전해져 음의 변형을 볼 수 있다.

『삼죽금보』는 ‘太‘싸랭’으로 시작하여 黃을 두 번 반복하고 備으로 하행했다가 다시 黃으로 돌아온 후 備을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [太‘싸랭’-黃-黃-備-黃-備-ㄹ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 음의 변형형태가 나타났다. 『신증금보』의 첫 음인 ‘ㄹㄱ’가 『삼죽금보』에서는 첫 번째 박에 ‘太‘싸랭’으로 나타나 음의 변형을 볼 수 있다.

여민락 제4장 제28각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 음의 변형형태가 나타났다.

15) 제4장 제29각과 제30각

<악보 127> 19세기 전반까지 제4장 제29-30각의 선율비교

『금합자보』	ㄹㄱ					ㄹ		ㄹ	ㄹㄱ						ㄹ		ㄹ
『신증금보』	ㄹㄱ		ㄹ	ㄹㄱ		ㄹ		ㄹ	ㄹㄱ		ㄹ	黃	無ㄱ		無		ㄹ
『삼죽금보』	ㄹ		黃	ㄹ		ㄹ		ㄹ	ㄹ		ㄹ	黃		無ㄱ		無	ㄹ

<악보 127>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제29-30각의 선율이다.

제4장 제29각

『금합자보』는 ‘ㄹㄱ’를 여음으로 지속하다가 ㄹ을 한 번 더 반복하고 ㄹ으로 상행하는 [ㄹㄱ-ㄹ-ㄹ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’에 이어 ㄷ을 반복하고 ‘ㄷ-ㄷ’의 선율이 한 번 더 이어진 후 ㄷ으로 상행하여 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타나는데 『금합자보』에 첫 번째 박에 나오는 ‘ㄷ’과 여섯 번째 박에 나오는 ㄷ 뒤에 ㄷ이 한 번씩 반복되어 나타난다. 『금합자보』의 ‘ㄷ-ㄷ’ 선율이 『신증금보』에서는 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ’으로 나타나 ㄷ이 추가되었다.

『삼죽금보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’으로 이어진 뒤 ㄷ을 두 번 반복하고 ㄷ으로 상행하여 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 ㄷ이 추가된 음이다.

여민락 제4장 제29각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서도 추가형태가 나타났다.

제4장 제30각

『금합자보』는 제29각과 같은 선율로 ‘ㄷ’를 지속하다가 ㄷ을 한번 반복하고 ㄷ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄷ’로 시작하여 ㄷ을 거쳐 ㄷ으로 상행하였다가 ‘ㄷ’로 하행한다. 이후 ㄷ를 한 번 더 반복하고 ㄷ으로 하행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 진행을 보인다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정을 보면 추가형태와 변형형태가 나타났음을 볼 수 있다. 『신증금보』의 두 번째 음과 세 번째 음인 ㄷ과 ㄷ은 『금합자보』에서는 없던 음으로 『신증금보』에서 추가된 음이다. 또한 『금합자보』의 여섯 번째 박에 나오는 ㄷ은 『신증금보』에서 네 번째 음인 ‘ㄷ’로 나타나 ㄷ에서 ㄷ로 음이 변형되었다.

『삼죽금보』는 ㄷ으로 시작해서 ㄷ을 거쳐 ㄷ으로 상행했다가 ‘ㄷ’으로 이어지고 ㄷ를 한 번 더 반복한 후 ㄷ으로 하행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]의 선율을 보인다. 『신증금보』와 『삼죽금보』의 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제30각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에

서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 추가형태와 변형형태가 함께 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 같은 선율형으로 전해져 동일형태가 나타났다.

16) 제4장 제31각과 제32각

<악보 128> 19세기 전반까지 제4장 제31-32각의 선율비교

『금합자보』	ㄴ					ㄴ			ㄴ					ㄴ	청		
『신증금보』	ㄴ		ㄴ	ㄴ		ㄴ		ㄴ	ㄴ		ㄴ		ㄴ	ㄴ	청		
『삼죽금보』	ㄴ	ㄴ	ㄴ		ㄴ	ㄴ	ㄴ	ㄴ		ㄴ		ㄴ		ㄴ	ㄴ	청	

<악보 128>의 선율은 19세기 전반까지의 악보로 『금합자보』부터 『삼죽금보』에 나타나는 제4장 제31-32각의 선율이다.

제4장 제31각

『금합자보』는 ‘ㄴ’으로 시작하여 여음으로 지속하다가 ㄴ을 한 번 반복하는 [ㄴ-ㄴ]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘ㄴ’에 이어 ㄴ을 반복하는 동음반복이 나타나고 이어서 ‘ㄴ’를 한 번 더 연주하고 ㄴ로 하행했다가 ㄴ으로 상행하는 [ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 추가형태가 나타난다. 『금합자보』의 첫 박에 나오는 ‘ㄴ’이 『신증금보』에서는 첫 번째 음과 두 번째 음에 ‘ㄴ-ㄴ’으로 나타나 ㄴ이 추가되었다. 또한 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음에 나타나는 ‘ㄴ-ㄴ’선율은 『금합자보』에는 없던 선율로 새롭게 추가되었다.

『삼죽금보』는 ㄴ으로 시작하여 ‘ㄴ-ㄴ’으로 연결되고 이어서 ㄴ을 두 번 반복한 후 ㄴ로 하행했다가 ㄴ으로 마무리되어 [ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ-ㄴ]의 선율을 보인다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』

의 두 번째 박에 나오는 横은 『신증금보』에는 없던 음이 새롭게 추가된 음이다. 또한 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 伸도 새롭게 추가된 음이다.

여민락 제4장 제31각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음의 첨가방식으로 인한 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서도 동음반복의 방식으로 인한 추가형태가 나타났다.

제4장 제32각

『금합자보』는 ‘伸ㄱ’를 여음으로 지속하다가 伸이 나타나는 [伸ㄱ-伸]의 선율이다.

『신증금보』는 ‘伸ㄱ’에 이어서 伸을 반복하고 ‘伸ㄱ’가 한 번 더 이어진 후 ㄱ로 하행했다가 ㄱ로 마무리되는 [伸ㄱ-伸-伸ㄱ-ㄱ-ㄱ]의 선율이다. 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『금합자보』에는 ‘伸ㄱ’와 동음반복인 伸만 나타나므로 『신증금보』의 두 번째음인 伸은 동음반복형식으로 추가된 음이다. 이후 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 ‘ㄱ-ㄱ’의 선율은 새롭게 추가된 선율이다.

『삼죽금보』는 伸에 이어 ‘横-伸’의 선율이 나온 후 伸을 두 번 반복하고 伸으로 마무리하여 [伸-横-伸-伸-伸-伸]의 선율이 나타난다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 음의 추가형태와 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 横이 추가되었다. 한편 『신증금보』의 네 번째 음과 다섯 번째 음인 ‘ㄱ-ㄱ’은 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 ‘伸-伸’으로 전해져 ㄱ에서 伸으로 음이 변형되었다.

여민락 제4장 제32각의 『금합자보』부터 『삼죽금보』까지의 선율은 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 동음반복의 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다.

이상 10박장단으로 되어있는 여민락 제4장의 『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금보』에서 『삼죽금보』까지의 악보에서 나타나는 선율의 변화양상에 대해 살

펴보았다. 아래의 <표 69>에서 보이듯이 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 추가형태로 70.3%의 비율로 나타난다. 추가되는 방식으로는 동음반복과 새로운 음추가가 함께 나타나는 방식이 26회 중 17회(65.4%)로 나타난다.

『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태도 추가형태인데 가장 많이 나타나는 추가되는 형태로는 옥타브 아래음을 포함한 동음반복의 방식이 25회 중 13회(52%)로 나타난다.

한편 『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금보』에서 『삼죽금보』로의 전승되는 과정에서 추가 다음으로 많이 나타나는 변화양상은 변형형태로 『금합자보』에서 『신증금보』로 전승되면서 16.2%의 비율이 나타나고 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서는 19.5%의 비율로 나타난다.

<표 69> 19세기 전반까지 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)

전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『금합자보』 → 『신증금보』	70.3	16.2	2.7	2.7	8.1
『신증금보』 → 『삼죽금보』	72.2	19.5	-	8.3	-

2. 선율변형 및 고정화기

『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지는 음이 변형되고 생략되는 등의 변화와 함께 이전시대의 선율이 동일하게 나타나 선율의 고정화가 나타나는 시기이다. 이 시기의 선율변화를 제1장과 제4장으로 나누어 분석하겠다.

가. 20박장단의 선율변화

『삼죽금보』⁹⁸⁾, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 선율을 분석하고 이전시대 악보와 선율을 비교하고자 한다.

1) 제1장 제1각

<악보 129> 19세기 후반이후 제1장 제1각의 선율비교

『삼죽금보』	侏黃	黃ㄱ			黃			侏黃	黃ㄱ			黃			仲			太	姑太	
	黃		儻		黃		黃		侏	黃	儻	黃	黃		備		侏		太	
『아악부 가야금보』	黃		黃ㄱ			黃		侏	黃	黃ㄱ		黃	黃	黃		備		太		
『현행 가야금보』	黃		黃ㄱ		黃		黃		侏	黃	黃ㄱ		黃	黃	黃		備		太	

<악보 129>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제1각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 1각부터 2각 여섯 번째 박까지의 선율이다. 黃으로 시작하여 옥타브 아래음인 橫을 거쳐 다시 黃을 두 번 반복한다. 이후 ㉠으로 하행하였다가 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율에 이어 黃을 한번 반복하고 備를 거쳐 ㉠으로 하행했다가 太로 상행하는 [黃-橫-黃-黃-㉠-黃-橫-黃-黃-備-

98) 『삼죽금보』의 선율은 전장에서 이미 분석하였으므로 이번 장에서는 다음시대악보와의 비교를 위해 악보를 첨부하겠다.

ㄹ-太]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정을 살펴보면 생략과 변형이 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 ‘ㄹ-黃’선율이 『방산한씨금보』에는 첫 박에 黃으로 나타나 ㄹ이 생략되었다. 이후 『삼죽금보』의 열한번째 박부터 열네번째 박까지의 ‘仲-太-姑-太’ 선율이 『방산한씨금보』에는 열다섯번째 박부터 ‘備-ㄹ-太’의 선율로 전해져 음의 변형과 생략을 확인할 수 있다.

『아악부가야금보』는 黃으로 시작되는데 이후 ‘黃ㄱ’을 지속하다 黃을 한번 반복하고 ㄹ으로 하행했다가 다시 黃으로 돌아온다. 이후 ‘黃ㄱ’에 이어 黃을 세 번 반복하고 備으로 하행하였다가 太로 상행하는 진행을 보여 [黃-黃ㄱ-黃-ㄹ-黃-黃ㄱ-黃-黃-黃-備-太]의 선율이 나타난다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 생략과 추가 변형이 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 박에 나타나는 ‘ㄹ-黃’이 『아악부가야금보』에서는 黃으로 전승되었으므로 ㄹ이 생략되었다. 이후 『삼죽금보』의 아홉번째 박과 열한번째 박은 ‘黃-仲’의 선율인데 이에 상응하는 가락인 『아악부가야금보』의 열세번째 박과 열일곱번째박에서는 ‘黃-黃-黃-備’의 선율이 나타나 黃이 두 번 더 추가되었고 仲에서 備으로 음이 변형되었다. 또한 『삼죽금보』 1각의 마지막 박인 열네번째 박에 나타나는 ‘姑-太’선율이 『아악부가야금보』에서는 전승되지 않으므로 생략되었다고 할 수 있다.

『현행가야금보』는 黃으로 시작하여 ‘黃ㄱ’으로 이어진 후 黃을 두 번 반복한다. 이후의 선율은 『아악부가야금보』와 같아 [黃-黃ㄱ-黃-黃-ㄹ-黃-黃ㄱ-黃-黃-黃-備-太]의 진행이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에서는 추가현상이 나타나는데 『아악부가야금보』가 세 번째 박에 나타나는 ‘黃ㄱ’을 여섯 번째 박까지 여음으로 지속하는 동안 『현행가야금보』에서는 다섯 번째 박에 黃을 반복하여 동음반복형태로 음이 추가되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제1각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음이 생략되고 음의 변형이 일어나 생략과 변형의 형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략과 동음반복방식의 음 첨가, 그리고 음의 변형이 일어나 생략과 추가·변형의 형태가 나타났다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에는 동음반복 방식의 추가형태가 나타났다.

2) 제1장 제2각

<악보 130> 19세기 후반이후 제1장 제2각의 선율비교

『삼죽금보』	侏黃黃ㄱ黃侑黃黃청太仲仲ㄱ仲-太黃											
	侏黃黃儻黃黃侑侏黃太仲仲ㄱ仲仲太黃黃											
『아악부 가야금보』	侏黃黃ㄱ黃侑黃侏黃太仲仲ㄱ仲仲太黃黃											
『현행 가야금보』	侏黃黃ㄱ黃侑黃侏黃太仲仲ㄱ仲仲太黃黃											

<악보 130>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제2각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 제2각 일곱 번째 박부터 제3각까지의 선율이다. ㉫으로 시작하여 ‘黃-黃-黃’의 옥타브선율로 이어지고 이어서 黃을 한번 반복한다. 이후 ㉫을 거쳐 ㉫으로 하행했다가 黃과 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 ‘仲-싸랭’으로 연결된다. 이후의 선율은 仲을 한번 반복한 후 太를 거쳐 黃으로 하행하고 黃을 한번 반복하는 [㉫-黃-黃-黃-黃-㉫-㉫-黃-太-仲-仲-싸랭-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가현상이 나타나는데 『방산한씨금보』의 일곱 번째 박과 여덟 번째 박에 나타나는 ‘㉫-黃’선율은 『삼죽금보』의 다섯 번째 박과 여섯 번째 박에 나오는 ‘黃-黃’이 도치되어 변형된 것이다. 한편 『삼죽금보』의 열한번째 박에 나오는 黃은 『방산한씨금보』에서 열일곱번째 박과 열아홉번째 박에 나오는 ‘黃-黃’으로 전해져 黃이 동음반복의 방식으로 추가된 것을 볼 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘㉫-黃-黃’로 시작하여 黃을 한번 반복하고 ㉫으로 하행했다가 ‘黃-太-仲’으로 상행하는 선율이 나타난다. 이후 ‘仲’에 이어 仲을 반복하고 太와 黃으로 하행진행한 후 黃을 한번 반복하는 [㉫-黃-黃-黃-㉫-黃-太-仲-仲-仲-太-黃-黃]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는

과정에는 생략과 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타난 黃이 『아악부가야금보』에는 탈락되었고 『아악부가야금보』의 열아홉번째 박에 黃이 동음반복 방식으로 한번 추가되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율이므로 동일한 전승이다.

여민락 제1장 제2각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 선율의 도치로 인한 음의 변형과 함께 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략과 동음반복방식의 추가형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

3) 제1장 제3각

<악보 131> 19세기 후반이후 제1장 제3각의 선율비교

『삼죽금보』	備 ㄱ				橫 청		備 청		橫 청		備 ㄱ		太 黃		黃		備		備-休																	
『방산한씨 금보』	備 ㄱ						休				休				休		備 ㄱ		備		太		黃				備									
『아악부 가야금보』	備 ㄱ				備				備		備		備				休		備		備				太				黃				備			
『현행 가야금보』	備				備				備		備		備				休		備		備				太				黃				備			

<악보 131>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제3각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 제4각 선율이다. ‘備ㄱ’로 시작하여 休를 세 번 반복하고 ‘備ㄱ’에 이어 備를 연주한 후 太로 상행하여 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備ㄱ-休-休-休-備ㄱ-備-太-黃-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 변형과 추가 그리고 생략현상이 나타난다. 『삼죽금보』의 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 나타나는 ‘橫-備-橫’이 『방산한씨금보』에

서는 ‘ㄹ-ㄹ-ㄹ’으로 나타나 음의 변형이 일어났다. 이후 『방산한씨금보』의 열세 번째 박에 나타나는 備은 동음반복 방식으로 새롭게 추가된 음이다. 한편 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 ‘太-黃-黃-備-備-ㄹ’의 선율이 『방산한씨금보』에서는 열다섯번째 박부터 ‘太-黃-備’으로 전해져 『삼죽금보』의 여러 음이 생략된 것을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備을 네 번 반복한다. 이후 ㄹ으로 하행 하였다가 다시 備을 두 번 반복하고 太로 상행한다. 이후에는 黃을 거쳐 備으로 하행하는 선율이 나타나 [備ㄱ-備-備-備-備-ㄹ-備-備-太-黃-備]의 진행을 보이고 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형 그리고 생략현상이 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 ‘備ㄱ’가 나타나는 동안 『아악부가야금보』는 ‘備ㄱ’에 이어 備을 한 번 더 반복하여 備이 추가되었다. 이후 『삼죽금보』에서는 ‘橫-備-橫’의 선율이 나타나는데 그동안 『아악부가야금보』는 備을 세 번 반복하고 ㄹ으로 하행하는 선율을 보이고 있어 변형과 추가의 선율이 나타난다. 이후에도 『삼죽금보』가 여섯 번째 박에서 ‘備ㄱ’를 연주하는 동안 『아악부가야금보』는 備을 두 번 반복하여 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박부터 나타나는 ‘太-黃-黃-備-備-ㄹ’의 선율은 『아악부가야금보』에서는 열다섯번째 박부터 ‘太-黃-備’으로 전해져 『삼죽금보』의 여러 음이 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제3각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형과 함께 동음반복의 방식으로 인한 추가, 그리고 음의 생략이 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식의 추가형태와 음이 변형, 그리고 음의 생략이 나타나고 있고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 형태로 전승되고 있다.

4) 제1장 제4각

<악보 132> 19세기 후반이후 제1장 제4각의 선율비교

『삼죽금보』	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ
『방산한씨금보』	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ
『아악부가야금보』	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ
『현행가야금보』	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ	ㄹ

<악보 132>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제4각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 5각의 선율이다. ‘ㄹ’로 시작되어 ㄹ을 한 번 더 반복하고 ㄹ으로 하행하였다가 ㄹ을 두 번 더 반복한다. 이후 ㄹ으로 상행하였다가 ㄹ과 ㄹ을 거쳐 ㄹ까지 순차적인 하행진행이 나타나고 마지막 박인 열여덟번째 박에 ㄹ이 등장하여 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율을 보이고 있다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 ㄹ가 『방산한씨금보』에는 열한번째 박에 ㄹ으로 변형되어 전승되었다. 또한 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ㄹ이 『방산한씨금보』에서는 ㄹ으로 나타나 음이 변형이 나타난다.

『아악부가야금보』는 ㄹ으로 시작하여 ㄹ을 거쳐 ㄹ으로 하행하였다가 ㄹ을 두 번 반복한다. 이후 ㄹ으로 상행하였다가 ㄹ을 거쳐 ㄹ으로 하행하고 다시 ㄹ으로 상행하였다가 ㄹ과 ㄹ을 거쳐 ㄹ으로 하행하는 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ]의 선율이 나타난다. 『삼죽금보』가 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 박인 ‘ㄹ’가 『아악부가야금보』의 첫 박에는 ㄹ으로 전해져 음이 변형되었다. 또한 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 ㄹ가 『아악부가야금보』에서는 ㄹ으로 변형되어 전해지고 있고 『아악부가야금보』의 열다섯번째박과 열여섯번째 박에 ㄹ과 ㄹ이 추가되었다. 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ㄹ은 『아악부가야금보』에서는 열아홉번째 박에 ㄹ

으로 나타나 음이 변형되었다.

『현행가야금보』는 ‘ㄸ’로 시작한다. 이후의 선율은 『아악부가야금보』와 같아 [ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ-ㄸ]의 선율이 나타난다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전해지는 과정에는 『아악부가야금보』의 첫 박인 黃이 『현행가야금보』에서 ‘ㄸ’로 나타나 음의 변형이 나타난다.

여민락 제1장 제4각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형과 함께 새로운 음이 첨가되는 방식의 추가현상이 나타났고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형이 나타났다.

5) 제1장 제5각⁹⁹⁾

<악보 133> 19세기 후반이후 제1장 제5각의 선율비교

『삼죽금보』	太	太	ㄸ	太	ㄸ	太	林	太	仲	仲	林	林仲太
『방산한씨금보』	太	太	夾林	林	林	太	林	太	太	仲	仲	
『아악부가야금보』	太	太	ㄸ	太	ㄸ	仲	黃	太	仲	仲		
『현행가야금보』	太	太	ㄸ	太	ㄸ	仲	黃	太	仲	仲		

<악보 133>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제5각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 6각의 선율이다. ‘太-太’선율로 시작하여 ‘夾-林’의 선율을 연주한 후 林을 두 번 더 반복한다. 이후 ‘太’를 연주하고 林으로 상행한 후 다시 太를 두 번 반복하고 仲으로 상행하여 仲을 한번 반

99) 제1장 제5각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

복하는 [太-太-夾-林-林-林-太-林-太-太-仲-仲]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 추가와 변형 그리고 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박의 太가 『방산한씨금보』에서는 다섯 번째 박에 ‘夾-林’의 형태로 나타나 夾이 추가되고 음도 林에서 太로 변형되었다. 이후 『삼죽금보』의 네 번째 박과 다섯 번째 박에 나오는 太도 『방산한씨금보』에서 일곱 번째 박부터 아홉 번째 박까지 林으로 변형되었다. 『삼죽금보』의 열 번째 박은 ‘仲-林’인데 이는 『방산한씨금보』의 열아홉번째 박에 仲으로 전해져 林음이 생략되었다. 『삼죽금보』의 열한번째 박에 나오는 ‘林-仲-太’의 선율도 『방산한씨금보』에는 전해지지 않아 생략되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘太-’로 시작하여 ‘太-休-太-休’의 옥타브선율을 연주한 후 仲으로 상행하였다가 黃으로 하행한다. 이후 ‘太-仲’으로 순차적인 상행진행을 한 후 仲을 한번 반복하는 [太-太-休-太-休-仲-黃-太-仲-仲]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 ‘太-’가 『아악부가야금보』에는 仲으로 변형되었고 『삼죽금보』 일곱 번째 박의 ‘林-太’는 『아악부가야금보』에서 黃으로 변형되었다. 이후 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘仲-林’이 『아악부가야금보』에는 仲으로 전해져 林이 생략되었고 『삼죽금보』의 열한번째박에 나오는 ‘林-仲-太’의 선율도 『아악부가야금보』에서는 보이지 않아 생략되었다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제5각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 새로운 음의 추가와 음의 변형 그리고 생략 현상이 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형과 함께 생략현상이 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

6) 제1장 제6각¹⁰⁰⁾

100) 제1장 제6각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

<악보 134> 19세기 후반이후 제1장 제6각의 선율비교

『삼죽금보』	太	太	伋	太	伋	林	南	林	仲	仲
『방산한씨금보』	太	太	夾	林	林	林	南	林	仲	林
『아악부가야금보』	太	太	伋	太	伋	仲	南	林	潢	林
『현행가야금보』	太	太	伋	太	伋	仲	南	林	潢	林

<악보 134>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제6각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』 7각의 선율이다. ‘太’로 시작하여 太를 한번 반복하고 夾을 거쳐 林으로 상행하여 林을 세 번 더 반복한다. 이후 南으로 상행하였다가 林을 거쳐 仲으로 하행하는 선율을 연주한 후 林으로 다시 상행하는 진행하는 [太-太-夾-林-林-林-林-南-林-仲-林]의 선율이다. 『삼죽금보』가 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서 추가와 변형형태가 일어나는데 『삼죽금보』에서는 ‘伋-太-伋’로 연주되던 세 번째 박부터 다섯 번째박까지의 선율이 『방산한씨금보』에서 ‘夾-林-林-林’으로 연주되어 夾이 추가되고 음이 변형되었음을 알 수 있다. 이후 『삼죽금보』의 열 번째 박인 仲은 『방산한씨금보』에서는 林으로 전해져 음이 변형되었다.

『아악부가야금보』는 ‘太’로 시작하여 ‘太-伋-太-伋’의 옥타브선율을 거쳐 仲으로 이어지고 南으로 상행하였다가 林으로 하행한다. 이후 潢으로 상행하여 林을 거쳐 仲으로 하행하고 仲을 한번 반복하는 [太-太-伋-太-伋-仲-南-林-潢-林-仲-仲]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 변형과 추가현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 음인 林이 『아악부가야금보』에서는 仲으로 변경되었다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박인 林과 아홉 번째 박인 仲이 『아악부가야금보』에서는 열네번째 박과 열일곱번째 박에 전해져 열다섯번째 박과 열여섯번째 박에 나오는 潢과 林이 추가되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제6각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 새로운 음의 추가와 음의 변형현상이 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형과 함께 새로운 음의 첨가방식으로 인한 추가형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

7) 제1장 제7각¹⁰¹⁾

<악보 135> 19세기 후반이후 제1장 제7각의 선율비교

『삼죽금보』	太		林太		太		仲		仲		太		仲		無仲太		黃		黃仲							
『방산한씨 금보』	太			林	太	太			仲			仲		太			仲		南	仲太	黃			黃		
『아악부 가야금보』	太			太			休		太			休		太			太			太			黃			黃
『현행 가야금보』	太			太			休		太			休		太			太			太			黃			黃

<악보 135>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제7각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 8각의 선율이다. ‘太’로 시작하여 林으로 상행하였다가 太를 두 번 반복한다. 이후 仲으로 상행하여 仲을 한 번 더 반복하고 太로 하행하였다가 仲을 거쳐 南으로 상행하는 선율이 나타난다. 이어서 ‘仲-太’를 거쳐 黃으로 하행한 후 黃을 한 번 더 반복하는 선율이 나타나 [太-太-林-太-太-仲-仲-太-仲-南-仲-太-黃-黃]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 첫 음은 無인데 이 음이 『방산한씨금보』에서는 열다섯

101) 제1장 제7각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

번째 박에서 南으로 전승되어 음의 변형이 나타난다. 또한 『삼죽금보』의 열 번째 박은 ‘黃-仲’의 선율인데 『방산한씨금보』에서는 이 선율이 열아홉번째 박에 黃으로 전해져 仲이 생략되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘太ㄱ’로 시작하여 ‘太-依-太-依’의 옥타브 선율이 이어지고 다시 ‘太ㄱ’를 연주한 후 太를 두 번 반복한 후 黃으로 하행하여 黃을 한번 더 반복하는 선율인 [太ㄱ-太-依-太-依-太ㄱ-太-太-黃-黃]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략과 변형의 형태가 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 두 번째 박은 ‘林-太’의 선율인데 『아악부가야금보』에는 林이 생략된 채 太로만 전해지고 있다. 또한 『삼죽금보』의 네 번째 박과 다섯 번째 박은 仲이 반복되는데 반해 『아악부가야금보』에서는 ‘太-依’로 전승되어 음의 변형이 있었음을 알 수 있다. 이런 현상은 『삼죽금보』의 일곱 번째 박과 『아악부가야금보』의 열세번째 박에서도 나타나는데 『삼죽금보』의 仲이 『아악부가야금보』에서는 太로 전해져 변형형태가 나타난다. 이후 『삼죽금보』의 여덟 번째 박은 ‘無-仲-太’인데 『아악부가야금보』에서는 太로만 전해져 無와 仲이 생략되었고 『삼죽금보』의 마지막박인 열 번째 박에서 나타나는 ‘黃-仲’의 선율이 『아악부가야금보』에서는 黃으로만 전해져 仲이 생략되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』의 선율과 동일하여 그대로 전승되고 있다.

여민락 제1장 제7각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략과 함께 음의 변형이 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

8) 제1장 제8각

<악보 136> 19세기 후반이후 제1장 제8각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	伋	仲-伋	仲	倝	仲ㄱ	仲-伋	倝	仲	倝仲伋
『방산한씨금보』	仲	伋	仲	伋	倝	仲ㄱ	仲	倝	仲伋	倝
『아악부가야금보』	仲	太	仲	太	林	仲ㄱ	仲	太	林	仲
『현행가야금보』	仲	太	仲	太	林	仲ㄱ	仲	太	林	仲

<악보 136>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제8각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 9각의 선율이다. 仲으로 시작하여 伋로 하행하였다가 仲을 거쳐 伋로 돌아온다. 倝을 두 번 반복한 후 ‘仲ㄱ’로 연결되고 仲을 한 번 더 반복한다. 이어서 倝으로 상행하여 ‘仲-伋’의 선율을 거쳐 倝으로 하행진행한 후 倝으로 마무리하는 [仲-伋-仲-伋-倝-倝-仲ㄱ-仲-倝-仲-伋-倝-倝]의 선율을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 변형과 생략 그리고 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 네 번째 박에 나타나는 仲이 『방산한씨금보』에서는 일곱 번째 박에 倝으로 변형되었고 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 ‘仲-伋’선율은 『방산한씨금보』의 열세번째 박에 仲으로 전해져 伋가 생략되었다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째박부터 열번째 박까지 나오는 ‘倝-仲-倝-仲-伋’의 선율은 『방산한씨금보』에서 열다섯번째 박부터 끝박까지 ‘倝-仲-伋-倝-倝’의 선율로 전해져 음의 변형현상이 있었음을 볼 수 있다.

『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 되어 있는데 仲으로 시작하여 太로 하행했다가 다시 仲을 거쳐 太로 돌아온 후 林으로 상행하여 林을 한 번 더 반복한다. 이어서 ‘仲ㄱ’가 나오고 仲을 한번 반복한 후 太로 하행하였다가 林으로 상행진행한다. 이후에는 ‘仲-太-黃’으로 순차적으로 하행하는 선율이 나타나 [仲-太-仲-太-林-林-仲ㄱ-仲-太-林-仲-太-黃]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한옥타브 높은 선율이지만 옥타브의 차이는

같은 선율형으로 간주한다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 네 번째 박에 나오는 ㉮이 『아악부가야금보』에서는 일곱 번째 박에 ㉮으로 변형되어 전해지고 있고 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘㉮-㉮-㉮’선율은 『아악부가야금보』의 열아홉번째 박과 스무 번째 박에 ‘太-黃’으로 전해져 음이 생략되고 변형되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 [㉮-太-㉮-太-㉮-㉮-㉮-㉮-太-㉮-太-黃]의 선율로 동일하게 전승되었다.

여민락 제1장 제8각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형과 생략현상이 나타나고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에는 음의 변형과 생략이 나타났다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승은 동일한 선율로 이어지고 있다.

9) 제1장 제9각

<악보 137> 19세기 후반이후 제1장 제9각의 선율비교

『삼죽금보』	㉮	黃	橫	黃	㉮	黃	太	黃	㉮	㉮
『방산한씨금보』	㉮	黃	橫	黃	㉮	黃	太	黃	㉮	㉮
『아악부가야금보』	㉮	黃	橫	黃	㉮	黃	太	黃	㉮	橫
『현행가야금보』	㉮	黃	橫	黃	㉮	黃	太	黃	㉮	橫

<악보 137>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제9각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 10각의 선율이다. ㉮으로 시작하여 ‘黃-橫-黃’의 옥타브로 연결된 후 다시 ㉮을 연주한다. 이어서 ㉮을 거쳐 ‘黃-㉮’를 연주한 후 太로 상행진행하는 선율을 보인 후 다시 黃과 ㉮을 거쳐 ㉮으로 하행

진행하고 ㄹ을 한번 반복하는 선율로 [ㄹ-黃-橫-黃-ㄹ-備-黃-ㄱ-太-黃-備-ㄹ-ㄹ]의 진행이다. 『방산한씨금보』의 선율형은 『삼죽금보』의 선율형과 같아 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ㄹ으로 시작하여 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율로 연결된다. 이어서 ㄹ과 備를 거쳐 ‘黃-ㄱ-太’의 선율로 상행한 후 다시 ‘黃-備-ㄹ’으로 순차적인 하행진행을 하고 橫으로 마무리하는 [ㄹ-黃-橫-黃-ㄹ-備-黃-ㄱ-太-黃-備-ㄹ-橫]의 선율이다. 『삼죽금보』의 선율이 『아악부가야금보』로 전승되면서 변형이 일어났는데 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ㄹ이 『아악부가야금보』에서는 橫으로 전해져 음이 변형되었다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』와 같으므로 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 선율이 전승되고 있음을 확인할 수 있다.

여민락 제1장 제9각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승은 동일하게 전해졌다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형이 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

10) 제1장 제10각

<악보 138> 19세기 후반이후 제1장 제10각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	ㄱ			仲		太		黃	備		ㄹ	備		黃			仲	黃	太		仲		仲	
	仲			太			黃	備		ㄹ			ㄹ		黃		仲		黃	太	仲			仲	
『아악부 가야금보』	仲			太			黃	備		ㄹ			橫		黃		仲		黃	太	仲			仲	
『현행 가야금보』	仲			太			黃	備		ㄹ			橫		黃		仲		黃	太	仲			仲	

<악보 138>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제10각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 11각의 선율이다. 仲으로 시작하여 ‘太-黃-備-休’까지 순차적으로 하행진행한다. 이후 休를 한번 반복하고 黃을 거쳐 仲으로 상행하고 黃으로 잠시 하행한 후 다시 太를 거쳐 仲으로 상행진행한다. 마지막에 仲을 반복하여 [仲-太-黃-備-休-休-黃-仲-黃-太-仲-仲]의 진행이 나타난다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 생략현상이 보인다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박부터 세 번째 박이 ‘仲-太-仲’의 선율인데 『방산한씨금보』에서는 이 선율이 첫박에 仲으로만 전해져 仲이 한번 생략되었다. 또한 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 ‘休-備’선율은 『방산한씨금보』에서는 아홉번째 박에 休으로만 전해져 備이 생략되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작하여 ‘太-黃-備-休’으로 순차적인 하행진행을 보인다. 이후 ‘橫-黃’의 옥타브진행이 나타나고 이어서 仲으로 상행했다가 다시 黃으로 하행하여 太를 거쳐 仲으로 상행한다. 마지막에 仲을 반복하는 선율로 마무리되어 [仲-太-黃-備-休-橫-黃-仲-黃-太-仲-仲]의 선율을 보이고 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 생략과 변형의 형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 번째 박부터 세 번째 박까지 등장하는 ‘仲-太-仲’의 선율이 『아악부가야금보』에는 仲이 한번 나타나 仲이 생략되었음을 알 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 ‘休-備’선율은 『아악부가야금보』에서는 아홉번째 박에 橫으로 전해져 선율이 변형되고 생략되었다고 볼 수 있겠다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율로 동일하게 전승되었다.

여민락 제1장 제10각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서는 음의 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략과 함께 음의 변형이 나타났다. 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

11) 제1장 제11각

<악보 139> 19세기 후반이후 제1장 제11각의 선율비교

『삼죽금보』	黃備		太		伏흥		太		仲		太		仲		仲太		黃		黃太	
『방산한씨 금보』	侏	備	太		橫		太		仲	太		林		仲	太	黃		黃		
『아악부 가야금보』	黃	備	太		伏		太		仲	太		林		仲	太	黃		黃		
『현행 가야금보』	黃	備	太		伏		太		仲	太		林		仲	太	黃		黃		

<악보 139>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제11각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 12각의 선율이다. 林으로 시작하여 備를 거쳐 太로 상행하고 이어서 橫을 연주하고 太-仲으로 상행하였다가 다시 太로 돌아온다. 이어지는 선율은 林으로 상행하였다가 仲-太-黃으로 순차적인 하행진행을 한 후 黃을 한 번 더 반복하는 선율로 [林-備-太-橫-太-仲-太-林-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 변형과 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 첫박에 나타나는 첫 음은 黃인데 반해 『방산한씨금보』에서는 林으로 변형되었다. 또한 『삼죽금보』의 세 번째 음인 伏은 『방산한씨금보』에서 橫으로 나타나 음이 변형되었다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박은 仲인데 『방산한씨금보』에서는 林으로 나타나 변형되었음을 알 수 있다. 『삼죽금보』의 마지막박인 열 번째 박에 나오는 ‘黃-太’선율은 『방산한씨금보』에서는 黃으로만 전해져 太가 생략되었다.

『아악부가야금보』는 黃으로 시작하여 備으로 하행하였다가 太-伏-太의 옥타브 선율을 연주한 후 仲으로 상행한다. 이후의 선율은 太에서 林으로 상행하였다가 仲과 太를 거쳐 黃으로 순차적인 하행진행을 한 후 黃을 한번 반복하는 선율로 [黃-備-太-伏-太-仲-太-林-仲-太-黃-黃]의 진행이 나타난다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략이 나타나는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 仲이 『아악부가야금보』에는 열세번째 박에 林으로 변형되

있고 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘黃-太’선율은 『아악부가야금보』에서는 黃으로만 전해져 太가 생략되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』와 같다. 그러므로 동일하게 전승되고 있음을 확인할 수 있다.

여민락 제1장 제11각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 변형형태와 함께 생략형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

12) 제1장 제12각

<악보 140> 19세기 후반이후 제1장 제12각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	太	黃	林	仲	太	仲	仲			仲	林	仲	太	黃	黃
	太	仲	黃	太	林	仲	太	林	仲	仲	太	黃	黃			
『아악부 가야금보』	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	仲	太	黃	黃				
	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	仲	太	黃	黃				
『현행 가야금보』	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	仲	太	黃	黃				

<악보 140>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제12각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 13각의 선율이다. 太로 시작하여 黃을 거쳐 다시 太로 돌아온 후 林으로 상행하였다가 仲을 거쳐 太로 하행한다. 이어서 林으로 상행하였다가 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 黃을 한 번 더 반복하는 [太-黃-太-林-仲-太-林-仲-仲-太-黃-黃]의 선율이 나타난다. 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』를 비교해보면 변형과 생략형태가 나타난다. 『삼

죽금보』의 첫 박인 ‘ ㄷ ’가 『방산한씨금보』에서는 太로 나타나고 『삼죽금보』의 두 번째 박의 선율인 ‘太-黃’선율은 『방산한씨금보』의 세 번째 네 번째 박에 ‘黃-太’로 나타나 변형이 있었음을 알 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나타나는 ‘太- ㄷ ’선율은 『방산한씨금보』에서 아홉 번째 열 번째 박에 ‘太-林’으로 전해져 음의 변형을 확인할 수 있다. 한편 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘林- ㄷ ’선율은 『방산한씨금보』에는 전해지지 않아 음이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 ‘太 ㄷ ’로 시작하여 黃부터 太를 거쳐 林까지 상행진행하다가 ㄷ 을 거쳐 太로 하행하는 선율에 이어서 林으로 연결된다. 이후 ‘ ㄷ ’에 이어 ㄷ 을 한 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행진행하다가 黃을 한 번 더 반복하며 마무리되는 선율로 [太 ㄷ -黃-太-林- ㄷ -太-林- ㄷ - ㄷ -太-黃-黃]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정은 변형과 생략이 나타나는데 『아악부가야금보』의 선율형과 『방산한씨금보』의 선율형이 같으므로 변형과 생략의 형태는 위의 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』의 비교와 같다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율이므로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제12각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형과 함께 음의 생략형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

13) 제1장 제13각

<악보 141> 19세기 후반이후 제1장 제13각의 선율비교

『삼죽금보』	備	冂			橫	청	備	청	橫	청	備	冂	備	太	黃	黃	備
『방산한씨 금보』	備	冂				林		林		林		備	冂	備	太	黃	備
『아악부 가야금보』	汰		南		南		林		林		南		南	汰		黃	南
『현행 가야금보』	汰		南		南		林		林		南		南	汰		黃	南

<악보 141>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제13각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 14각의 선율로 9개의 음으로 구성되어 있다. ‘備冂’로 시작하여 林을 세 번 반복하고 이어서 ‘備冂’에 이어 備를 한 번 반복하고 太로 상행했다가 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備冂-林-林-林-備冂-備-太-黃-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지의 선율인 ‘橫-備-橫’의 진행이 『방산한씨금보』에서는 ‘林-林-林’으로 나타나 음의 변형을 볼 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 열 번째 박자에 나타나는 ‘黃-備’선율은 『방산한씨금보』에서는 南으로 나타나 黃이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작하여 南을 두 번 반복하고 이어서 林을 두 번 반복한다. 이후의 선율에서는 南을 두 번 반복하고 汰로 상행하였다가 黃을 거쳐 南으로 하행하는 [汰-南-南-林-林-南-南-汰-黃-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한옥타브 높은 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 음의 추가와 변형 그리고 생략이 나타나는데 먼저 ‘備冂’로 시작하는 『삼죽금보』와 달리 『아악부가야금보』는 汰로 시작하여 汰음이 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 나오는 ‘橫-備-橫’의 선율이 『아악부가야금보』에서는 다섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘南-林-林’으로 전해져 음의 변형이 일어났다. 한편 『삼죽금보』의 열 번째 박자에 나타나

는 ‘黃-備’선율은 『아악부가야금보』에서 南으로 전해져 黃이 생략되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제13각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음의 추가 현상과 음의 변형과 함께 음의 생략형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

14) 제1장 제14각

<악보 142> 19세기 후반이후 제1장 제14각의 선율비교

『삼죽금보』	㉫	㉫	備	㉫	㉫	仲	備	仲	備	備㉫
『방산한씨 금보』	㉫	㉫	備	㉫	㉫	仲	備	㉫	備	備
『아악부 가야금보』	㉫	㉫	南	㉫	㉫	仲	太	仲	南	南
『현행 가야금보』	㉫	㉫	南	㉫	㉫	仲	太	仲	南	南

<악보 142>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제14각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 15각의 선율이다. ‘㉫’로 시작하여 ㉫을 한번 반복하고 備으로 상행했다가 다시 ㉫을 두 번 반복하고 仲으로 하행한다. 이후 備으로 이어지는 선율은 ㉫으로 잠시 하행했다가 다시 備을 두 번 반복하는 선율로 마무리되어 [㉫-㉫-備-㉫-㉫-仲-備-㉫-備-備]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 仲이 『방산한씨금보』의 열다섯번째 박에 ㉫

으로 전해져 음의 변형이 나타났다. 또한 『삼죽금보』의 마지막 박인 열 번째 박에 나타나는 ‘備-倝’의 선율이 『방산한씨금보』에서는 備으로 전해져 음이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 ‘林ㄱ’로 시작하여 林을 반복하고 南으로 상행하였다가 林을 두 번 반복하고 仲을 거쳐 太로 하행하는 선율에 이어 仲을 거쳐 南으로 상행한 후 南을 한 번 반복하는 선율로 [林ㄱ-林-南-林-林-仲-太-仲-南-南]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 備이 『아악부가야금보』에서는 太로 전해져 음의 변형이 일어났고 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘備-倝’의 선율이 『아악부가야금보』에서는 南으로 전해져 음의 생략이 나타난다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율이므로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제14각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형과 함께 음의 생략형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

15) 제1장 제15각

<악보 143> 19세기 후반이후 제1장 제15각의 선율비교

『삼죽금보』	倝ㄱ	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝
『방산한씨금보』	倝ㄱ	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝	倝
『아악부가야금보』	林ㄱ	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林
『현행가야금보』	林ㄱ	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林	林

<악보 143>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제15각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 16각의 선율로 ‘ㄷ’로 시작하여 ‘ㄷ-橫-ㄷ’의 옥타브선율이 이어진 후 다시 ㄷ을 한 번 반복하고 ‘ㄷ’로 여음을 지속하다가 ㄷ을 한번 반복한 후 備으로 상행하여 備을 한 번 더 연주하는 선율로 [ㄷ-ㄷ-橫-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-備-備]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 음하나가 생략된 것을 확인할 수 있다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지의 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’선율이 『방산한씨금보』에서는 열한번째 박부터 열다섯번째 박까지 ‘ㄷ-ㄷ’으로 나타나 ㄷ이 한번 생략되었다.

『아악부가야금보』는 ‘林’로 시작하여 ‘林-林-林’의 옥타브주법으로 이어지고 ㄷ을 한 번 연주한다. 이후 ‘林’에 이어 林을 두 번 반복하고 南으로 상행하여 南을 한 번 더 반복하는 [林-林-ㄷ-林-ㄷ-林-林-林-南-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 두 악보의 선율형은 같으므로 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』의 선율과 같으므로 음의 개수도 같고 동일한 선율로 전승되고 있음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제15각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 같은 선율형으로 전해져 동일형태가 나타났고 『현행가야금보』 또한 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

16) 제1장 제16각

<악보 144> 19세기 후반이후 제1장 제16각의 선율비교

『삼죽금보』	太	太	黃	黃	黃	太	黃	仲黃	倝	黃倝
『방산한씨금보』	太	太	黃	黃	倝	黃	黃	倝	倝	黃倝
『아악부가야금보』	汰	汰	潢	潢	南	潢	潢	南	林	林
『현행가야금보』	汰	汰	潢	潢	南	潢	潢	南	林	林

<악보 144>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제16각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 17각의 선율이다. ‘太’로 시작하여 太를 한 번 반복하고 黃으로 하행하여 黃을 한 번 더 반복한다. 이후 倝으로 하행하였다가 다시 黃을 두 번 반복하고 倝을 거쳐 倝으로 하행한 후 黃으로 상행하였다가 倝으로 마무리되는 [太-太-黃-黃-倝-黃-黃-倝-倝-黃-倝]의 선율이다. 『삼죽금보』가 『방산한씨금보』로 전승되는 과정을 보면 음의 생략과 변형이 나타난다. 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘黃-倝’이 『방산한씨금보』에서는 아홉 번째 박에 倝으로만 전해져 黃이 생략되었다. 이후 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 太는 『방산한씨금보』에서 黃으로 나타나 음의 변형이 일어났음을 확인할 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 ‘仲-黃-倝’선율은 『방산한씨금보』에서는 열다섯 번째 박에 倝으로 나타나 음이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작하여 汰를 한번 반복하고 潢을 두 번 반복하는 선율을 거쳐 南으로 하행한다. 이후 다시 潢으로 상행해 潢을 한 번 더 반복하고 南으로 하행하였다가 林을 두 번 반복하는 선율로 이어져 [汰-汰-潢-潢-南-潢-潢-南-林-林]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서는 생략과 변형형태가 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 다섯 번째 박의 ‘黃-倝’ 선율이 『아악부가야금보』에서는 南으로 전해져 黃이 생략되었다. 또한 『삼죽금보』

』의 여섯 번째 박에 나오는 太가 『아악부가야금보』의 열한번째 박에 横으로 전해져 음이 변형되었다. 한편 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 ‘仲-黃-備’선율은 『아악부가야금보』의 열다섯번째박에 南으로 나타나 음이 仲과 黃이 생략되었고 『삼죽금보』의 마지막 박인 열 번째 박의 ‘黃-林’이 『아악부가야금보』에서는 林으로 나타나 黃이 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제16각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 생략형태와 함께 음의 변형형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

17) 제1장 제17각

<악보 145> 19세기 후반이후 제1장 제17각의 선율비교

『삼죽금보』	仲 ㄱ	仲	横 ㅎ	仲	仲 林	仲 ㄱ		林 仲 伏	伏 청
『방산한씨금보』	仲 ㄱ	仲	横	仲	林	仲 ㄱ	仲	備 仲 伏 横	林
『아악부가야금보』	仲 ㄱ	仲	仲	仲	太 林	仲 ㄱ	仲	太 黃	黃
『현행가야금보』	仲 ㄱ	仲	仲	仲	太 林	仲 ㄱ	仲	太 黃	黃

<악보 145>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제17각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 18각의 선율이다. ‘仲 ㄱ’로 시작하여 ‘仲-横-仲’의 옥타브선율로 연결되고 林으로 상행한다. 이후 ‘仲 ㄱ-仲’을 연주한 후 備으로 상행하였다가 ‘仲-伏’를 거쳐 横으로 하행하고 林으로 마무리 되는 [仲

ㄱ-ㄷ-橫-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄱ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-橫-ㄷ]의 선율이다. 『삼죽금보』가 『방산한씨금보』로 전승되면서 변형과 생략 그리고 추가현상이 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘ㄷ-ㄷ’선율이 『방산한씨금보』에는 ㄷ으로만 전해져 ㄷ이 생략되었음을 알 수 있다. 한편 『삼죽금보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지의 선율은 ‘ㄷ-ㄱ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ’인데 이 부분의 『방산한씨금보』의 선율은 열한 번째 박부터 열일곱번째 박까지 ‘ㄷ-ㄱ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-橫-ㄷ’으로 전해져 음의 변형과 음의 추가가 있었다.

『아악부가야금보』는 ‘ㄷ-ㄱ’로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’의 옥타브 선율을 연주한 후 太로 하행했다가 林으로 상행한다. 이후 ‘ㄷ-ㄱ’에 이어 ㄷ을 한번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행하여 黃을 한 번 더 반복하는 [ㄷ-ㄱ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-太-林-ㄷ-ㄱ-ㄷ-太-黃-黃]의 선율이 나타난다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태와 생략형태, 그리고 추가형태가 함께 나타나는데 먼저 『삼죽금보』의 다섯 번째 음에 나오는 ‘ㄷ-ㄷ’선율이 『아악부가야금보』에서는 아홉 번째 박과 열 번째 박에 ‘太-林’으로 나타나 음의 변형을 확인할 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 나타나는 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ’선율은 『아악부가야금보』의 열세번째 박부터 열아홉번째 박까지 ‘ㄷ-太-黃-黃’으로 나타나 ㄷ음은 생략되었고 黃은 변형되고 추가되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 모두 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제17각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태와 동음반복방식으로 인한 추가형태 그리고 음의 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형과 함께 음의 생략형태와 동음반복방식의 추가형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

18) 제1장 제18각

<악보 146> 19세기 후반이후 제1장 제18각의 선율비교

『삼죽금보』	備	仲	備	林	林備	無黃	備	林備	仲	仲청
『방산한씨금보』	仲	仲	備	林	林	黃	備	林	仲	林
『아악부가야금보』	仲	仲	南	林	林	南	黃	南	林	黃
『현행가야금보』	仲	仲	南	林	林	南	黃	南	林	黃

<악보 146>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제18각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 19각의 선율이다. 仲을 두 번 반복하는 것으로 시작하여 備으로 상행하였다가 林을 두 번 반복한다. 이후 黃으로 상행했다가 備과 林을 거쳐 仲으로 하행하고 다시 林으로 연결되는 [仲-仲-備-林-林-黃-備-林-仲-林]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정은 변형과 생략의 형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 번째 박인 備이 『방산한씨금보』에서는 仲으로 변형되었다. 이후의 선율에서는 『삼죽금보』의 다섯 번째 박과 여섯 번째 박에 나오는 ‘林-備-無-黃’의 선율이 『방산한씨금보』에서는 ‘林-黃’으로 나타나 음이 생략되었다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박인 ‘林-備’은 『방산한씨금보』의 열다섯 번째 박에 林으로 나타나 備이 생략되었다. 한편 『삼죽금보』의 열 번째 박에 동음반복형태로 나오는 仲은 『방산한씨금보』에서 林으로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작하여 仲을 한번 반복하고 南으로 상행했다가 林으로 하행한 후 林을 한 번 반복하고 南으로 상행한다. 이후 黃으로 상행한 후 南을 거쳐 林으로 하행하였다가 다시 黃으로 상행한다. 이후 林을 거쳐 仲으로 하행한 후 仲을 한 번 더 반복하며 마무리되는 선율로 [仲-仲-南-林-林-南-黃-南-林-黃-林-仲-仲]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는

과정을 보면 변형과 생략 그리고 추가현상이 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 첫 번째 박인 備은 『아악부가야금보』에서는 仲으로 변형되었다. 이후 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 ‘無-黃’은 『아악부가야금보』의 열한번째 박에 潢으로 전해져 無가 생략되었다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박의 선율은 ‘林-備-仲’인데 『아악부가야금보』에서는 열네번째 박부터 열일곱번째 박까지 ‘林-潢-林-仲’의 선율로 전해져 변형과 추가가 있음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제18각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형과 함께 음의 생략형태와 새로운 음의 추가형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

19) 제1장 제19각¹⁰²⁾

<악보 147> 19세기 후반이후 제1장 제19각의 선율비교

『삼죽금보』	太	太仲	林仲太	黃	黃	太ㄱ	仲林	仲	仲太	林仲太
『방산한씨 금보』	太	仲	南 仲太	黃	黃					
『아악부 가야금보』	太	仲	太	黃	黃	太	仲	仲	太	太
『현행 가야금보』	太	仲	太	黃	黃	太	仲	仲	太	太

<악보 147>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제19각의 선율이다.

102) 제1장 제19각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

『방산한씨금보』는 기존 『방산한씨금보』의 20각 10박까지의 선율인데 재구성한 결과 10박까지의 선율만 존재하고 11박부터는 선율을 알 길이 없어 빈칸으로 비워두었다. 이는 기존 『방산한씨금보』의 1각부터 3각까지의 선율을 1각부터 2각까지의 선율로 재구성하였고 또한 기존 『방산한씨금보』의 20각 11박부터의 선율이 다른 악보들의 20각 11박부터의 선율과 비교가 가능하기 때문에 선율을 알 수 없는 곳이 생겼기 때문이다. 그러므로 재구성한 『방산한씨금보』에서는 19각 11박부터 20각 10각까지의 선율은 비워두고 19각 1박부터 10박까지와 20각 11박부터의 선율을 비교하도록 하겠다.

『방산한씨금보』는 太로 시작하여 仲을 거쳐 南으로 상행했다가 ‘仲-太’를 거쳐 黃으로 하행한 후 黃을 한번 반복하여 [太-仲-南-仲-太-黃-黃]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지는 과정에는 생략과 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나타나는 ‘太-仲’선율이 『방산한씨금보』에는 仲으로 나타나 太가 생략되었다. 또한 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나타나는 ‘林-仲-太’선율이 『방산한씨금보』에는 다섯 번째 박과 여섯번째 박에 ‘南-仲-太’로 나타나 林이 南으로 변형되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 太로 시작하여 仲으로 상행했다가 太를 거쳐 黃으로 하행한다. 이후 黃을 한번 반복하고 太를 거쳐 仲으로 상행하여 仲을 한번 반복하고 太를 두 번 반복하는 선율로 이어져 [太-仲-太-黃-黃-太-仲-仲-太-太]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략현상이 나타난다. 『삼죽금보』의 두 번째 박과 세 번째 박은 ‘太-仲-林-仲-太’선율인데 『아악부가야금보』에서는 ‘仲-太’로만 나타나 음이 생략되었음을 알 수 있다. 이후에도 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 ‘仲-林’선율이 『아악부가야금보』에는 열세번째 박에 仲으로만 나타나고, 『삼죽금보』의 아홉번째박과 열 번째 박의 ‘仲-太-林-仲-太’선율도 『아악부가야금보』에는 ‘太-太’로 나타나 생략현상을 확인할 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제19각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태와 음의 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략이 여러 군데서 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

20) 제1장 제20각¹⁰³⁾

<악보 148> 19세기 후반이후 제1장 제20각의 선율비교

『삼죽금보』	黃	ㄱ	黃	黃	黃	黃	黃	太	黃	太	黃太
『방산한씨 금보』								太		太	黃 太
『아악부 가야금보』	黃	ㄱ	黃	橫	黃	橫	太	ㄱ	太	黃	太
『현행 가야금보』	黃	ㄱ	黃	橫	黃	橫	太	ㄱ	太	黃	太

<악보 148>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제20각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 열한번째 박 이후의 선율을 살펴보겠다. 『방산한씨금보』의 열한번째 박은 太이고 太를 한번 반복하고 黃으로 하행하였다가 太로 돌아온 후 다시 黃과 太의 선율로 이어지는 [太-太-黃-太-黃-太]의 진행이다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박 이후와 『방산한씨금보』의 열한 번째 박 이후를 비교해보니 음의 변형이 일어났다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃이 『방산한씨금보』에서는 열한번째 박에 太로 전해져 음의 변형이 나타난다.

『아악부가야금보』는 ‘黃ㄱ’로 시작하여 ‘黃-橫-黃-橫’의 옥타브선율로 연결되고 이후 ‘太ㄱ’로 상행하여 太를 한번 반복하고 黃으로 하행했다가 다시 太로 돌아온 후 ‘黃-太’선율로 연결되는 [黃ㄱ-黃-橫-黃-橫-太ㄱ-太-黃-太-黃-太]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형이 일어났음을 확인할 수 있는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 黃이 『아악부가야금보』에는 열한번째 박에 ‘太ㄱ’로 나타나 음의 변형이 일어났다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일하게 전승되고 있다.

103) 제1장 제20각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

여민락 제1장 제20각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 형태이다.

21) 제1장 제21각

<악보 149> 19세기 후반이후 제1장 제21각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	ㄱ		橫	청	仲	청	橫	청	林	黃	林	備	黃	黃
『방산한씨금보』	仲	ㄱ		林		林		林		林	黃		備	黃	黃
『아악부가야금보』	仲	ㄱ	仲		仲		仲		仲	林	黃		南	黃	黃
『현행가야금보』	仲	ㄱ	仲		仲		仲		仲	林	黃		南	黃	黃

<악보 149>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제21각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ‘仲ㄱ’로 시작되어 林을 네 번 반복하고 黃으로 상행한 후 備으로 하행하였다가 다시 黃으로 돌아가 黃을 한 번 더 반복하는 [仲ㄱ-林-林-林-林-黃-備-黃-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 나오는 ‘橫-仲-橫’의 선율은 『방산한씨금보』에서는 다섯번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘林-林-林’으로 전해져 음의 변형이 일어났다. 또한 『삼죽금보』의 여덟번째 박에 나오는 ‘林-備’선율이 『방산한씨금보』에는 南으로 전해져 林이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 ‘仲ㄱ’로 시작하여 ‘仲-仲-仲-仲’의 옥타브선율을 연주한 후 林을 거쳐 黃으로 상행한 후 南으로 하행했다가 黃을 두 번 반복하는 [仲ㄱ-仲-仲-仲-仲-林-黃-南-黃-黃]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다

한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』가 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 추가형태와 생략형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 ‘侑ㄱ’가 『아악부가야금보』에는 첫 번째 박과 세 번째 박에 ‘仲ㄱ-仲’으로 전해져 仲이 동음반복의 방식으로 추가되었다. 한편 『삼죽금보』의 여덟 번째 박인 ‘林-南’선율은 『아악부가야금보』에는 열다섯번째 방세 南으로만 전해져 林이 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율형이 같으므로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제21각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 음의 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 동음반복 방식의 음의 추가형태와 함께 음의 생략형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

22) 제1장 제22각

<악보 150> 19세기 후반이후 제1장 제22각의 선율비교

『삼죽금보』	侑ㄱ	侑	横	侑	侑	侑ㄱ	侑	太	黄	黄							
『방산한씨금보』	侑ㄱ	侑	横	侑	侑	侑ㄱ	侑	太	黄	黄							
『아악부가야금보』	汰	南	南	南	南	南	南	汰	横	横							
『현행가야금보』	汰	南	南	南	南	南	南	汰	横	横							

<악보 150>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제22각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ‘侑ㄱ’로 시작하여 ‘侑-横-侑’의 옥타브선율을 연주하고 侑으로 하행한다. 이후 ‘侑ㄱ-侑’으로 이어지고 太로 상행했다가 黄을 두 번 반복하는

[備ㄱ-備-橫-備-休-備ㄱ-備-太-黃-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』의 선율을 비교해보니 변형형태가 나타났는데 『삼죽금보』의 네 번째 박과 다섯 번째 박에 등장하는 ‘備-備’의 선율이 『방산한씨금보』에서는 ‘備-休’으로 전해져 음의 변형이 나타났다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작하여 南을 여섯 번 반복하고 汰로 상행했다가 潢을 두 번 반복하는 [汰-南-南-南-南-南-南-汰-潢-潢]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타났다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 ‘備ㄱ’은 『아악부가야금보』에서는 첫 번째 박에 汰로 나타나 음이 변형되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일한 형태로 전승되고 있다. 여민락 제1장 제22각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형형태가 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 형태로 전승되었다.

23) 제1장 제23각

<악보 151> 19세기 후반이후 제1장 제23각의 선율비교

『삼죽금보』	備 備 備 黃 黃 備 黃 黃備 俸 俸청											
	備 備 仲 備 黃 黃 備 黃 備 俸 俸											
『방산한씨 금보』	備 備 仲 備 黃 黃 備 黃 備 俸 俸											
『아악부 가야금보』	汰 南 林 南 潢 潢 南 潢 南 林 林											
『현행 가야금보』	汰 南 林 南 潢 潢 南 潢 南 林 林											

<악보 151>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』

보』에 나타나는 제1장 제23각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ‘備ㄱ’로 시작하여 備을 한번 반복하고 仲으로 하행했다가 다시 備으로 돌아온 후 黃을 두 번 반복한다. 이후 ‘備ㄱ’로 연결되고 黃으로 상행했다가 備을 거쳐 侏으로 하행하여 한 번 더 반복하는 [備ㄱ-備-仲-備-黃-黃-備ㄱ-黃-備-侏-侏]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 추가와 생략이 나타난다. 『방산한씨금보』의 네 번째 박에 나오는 仲은 『삼죽금보』에는 없던 음으로 『방산한씨금보』에서 새롭게 추가된 음이다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 ‘黃-備’선율은 『방산한씨금보』의 열다섯번째 박에 備으로 전해져 黃이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작하여 南으로 연결된 후 林으로 하행했다가 南을 거쳐 潢으로 상행하여 潢을 한 번 더 반복한다. 이후 南을 연주한 후 潢으로 상행했다가 다시 南으로 돌아와서 林을 두 번 반복하며 마무리되는 [汰-南-林-南-潢-潢-南-潢-南-林-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가 그리고 생략현상이 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 ‘備ㄱ’가 『아악부가야금보』에서는 첫 번째 박에 汰로 나타나 음의 변형이 나타났다. 이후 『삼죽금보』에는 없던 음인 『아악부가야금보』의 네 번째 박에 나오는 林이 새롭게 추가되었다. 또한 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 ‘黃-備’선율은 『아악부가야금보』의 열다섯번째 박에 南으로 전해져 黃이 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 선율로 그대로 전승되고 있음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제23각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 새로운 음의 추가형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형과 함께 추가형태와 생략형태가 함께 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 형태로 전승되었다.

24) 제1장 제24각

<악보 152> 19세기 후반이후 제1장 제24각의 선율비교

『삼죽금보』	備	備	太	黃	黃太	仲	仲	太	黃	黃備
『방산한씨금보』	備	備	太	黃	黃太	仲	仲	太	黃	備
『아악부가야금보』	潢	南	汰	潢	潢	汰	泚	泚	汰	潢
『현행가야금보』	潢	南	汰	潢	潢	汰	泚	泚	汰	潢

<악보 152>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제24각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ‘備’로 시작하여 備를 한번 반복하고 太로 상행하였다가 黃으로 하행한 후 黃을 한번 반복한다. 이후 太를 거쳐 ‘仲’로 상행하여 仲을 한번 반복하고 太와 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [備-備-太-黃-黃-太-仲-仲-太-黃-備]의 선율이다. 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』의 악보를 비교해보니 생략현상이 나타난 곳이 한군데 있는데 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘黃-備’선율이 『방산한씨금보』에는 備으로 전해져 黃이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 潢으로 시작하여 南으로 하행했다가 汰로 상행하여 潢을 두 번 연주하고 汰를 거쳐 ‘泚’로 연결되고 泚를 한번 반복한다. 이후 汰와 潢을 거쳐 南으로 하행하는 [潢-南-汰-潢-潢-汰-泚-泚-汰-潢-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에는 변형과 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 박이 ‘備’인데 반해 『아악부가야금보』의 첫 박은 潢으로 나타나 음의 변형이 일어났다. 한편 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나타나는 ‘黃-備’선율은 『아악부가야금보』의 열아홉번째 박에 南으로 전해져 黃이 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같아 동일형태가 나타난다.

여민락 제1장 제24각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에

25) 제1장 제25각

『삼죽금보』	ㄷ ㄱ ㄷ 横 흥 ㄷ ㄷ ㄷ ㄱ ㄷ ㄷ 備 備															
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
『방산한씨 금보』																
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
『아악부 가야금보』																
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
『현행 가야금보』																
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備
	ㄷ		ㄷ		横		ㄷ		ㄷ		ㄷ			ㄷ		備

『방산한씨금보』는 ‘ㄹㄱ-ㄹ’으로 시작하여 横으로 하행하였다가 ㄹ을 두 번 반복하고 다시 ‘ㄹㄱ-ㄹ’의 선율로 연결된 후 備으로 상행하여 備을 한번 반복하는 [ㄹㄱ-ㄹ-横-ㄹ-ㄹ-ㄹㄱ-ㄹ-備-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 보이는 현상은 생략형태인데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 ㄹ이 『방산한씨금보』에는 전승되지 않아 음이 생략되었다.

여민락 제1장 제25각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금

보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 선율형이 같아 동일한 형태가 나타났다. 『현행가야금보』 또한 『아악부가야금보』와 동일한 형태로 전승되었다.

26) 제1장 제26각

<악보 154> 19세기 후반이후 제1장 제26각의 선율비교

『한금신보』	仲 備 倮 備 黃 備 倮																			
『삼죽금보』	黃 ㄱ	黃 太	仲 太	仲	仲 黃 備	太	黃	仲 黃 備	倮	黃 倮										
『방산한씨 금보』	仲		仲		備		倮		倮		黃		黃		備		倮		黃	倮
『아악부 가야금보』	仲		仲		南		林		林		潢		潢		南		林		林	
『현행 가야금보』	仲		仲		南		林		林		潢		潢		南		林		林	

<악보 154>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제26각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 仲을 두 번 연주하고 備으로 상행하여 倝을 두 번 반복한다. 이후 黃으로 올라가 黃을 한 번 더 반복하고 備을 거쳐 倝으로 하행하였다가 다시 黃으로 상행한 후 倝으로 마무리되는 [仲-仲-備-倝-倝-黃-黃-備-倝-黃-倝]의 선율이다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지의 선율이 상이한 선율로 전승되었으므로 1장의 26각은 『한금신보』와 『방산한씨금보』를 비교하기로 한다. 『한금신보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타나는데 먼저 『한금신보』의 첫 번째 음인 仲이 『방산한씨금보』에는 첫 번째 박부터 세 번째 박까지 仲이 한번 반복되어 ‘仲-仲’으로 나타나 仲이 추가되었다. 『한금신보』의 세 번째 음부터 다섯 번째 음까지의 선율은 ‘倝-備-黃’인데 『방산한씨금보』의 일곱 번째 박부터 열네번째 박까지의 선율은 ‘倝-倝-黃-黃’으로 나타

나 음의 변형과 추가가 있었음을 볼 수 있다. 『방산한씨금보』의 열아홉번째 박과 스무번째 박에 나타나는 ‘黃-林’의 선율은 『한금신보』에서는 볼 수 없던 선율로 추가된 선율이다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작하여 仲을 반복하고 南으로 상행하여 林을 두 번 연주한다. 이후 潢을 두 번 반복하고 南을 거쳐 林으로 하행하고 林을 한 번 반복하는 [仲-仲-南-林-林-潢-潢-南-林-林]의 선율을 보인다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박부터 여섯 번째 박까지의 선율이 상이한 선율로 전승되었으므로 『방산한씨금보』와 마찬가지로 『한금신보』와 『아악부가야금보』를 비교하기로 한다. 『아악부가야금보』는 『한금신보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하겠다. 『한금신보』와 『아악부가야금보』의 악보를 비교해보면 추가형태와 변형형태가 나타나는데 『아악부가야금보』의 열여덟번째 박까지의 선율과 『방산한씨금보』의 열여덟번째 박까지의 선율이 같으므로 추가와 변형의 형태가 같다. 다만 열아홉번째 박에서 『아악부가야금보』는 林이 나타나는데 이는 『한금신보』에는 없던 것으로 『아악부가야금보』에서 추가된 음이다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 똑같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제26각의 『한금신보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『한금신보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『한금신보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 추가형태와 함께 변형형태도 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

27) 제1장 제27각

<악보 155> 19세기 후반이후 제1장 제27각의 선율비교

『삼죽금보』	仲 ㄱ		仲		橫 洪		仲		仲 侏		仲 ㄱ				侏 仲 伏		橫		橫 淸	
『방산한씨 금보』	仲 ㄱ		仲		橫		仲		侏		仲 ㄱ		仲		侏 仲 伏		橫		侏	
『아악부 가야금보』	仲 ㄱ		仲		仲		仲		太 林		仲 ㄱ		仲		太		黃		黃	
『현행 가야금보』	仲 ㄱ		仲		仲		仲		太 林		仲 ㄱ		仲		太		黃		黃	

<악보 155>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제27각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ‘仲-ㄱ-仲’으로 시작되어 橫으로 하행했다가 仲을 거쳐 侏으로 상행한다. 이후 다시 ‘仲-ㄱ-仲’을 연주하고 侏으로 상행했다가 仲과 伏를 거쳐 橫으로 하행한 후 侏으로 마무리되어 [仲-ㄱ-仲-橫-仲-侏-仲-ㄱ-仲-侏-仲-伏-橫-侏]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』와 『방산한씨금보』의 선율을 살펴보면 생략과 추가 그리고 변형형태가 나타난다. 먼저 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘仲-侏’의 선율이 『방산한씨금보』의 아홉 번째 박에는 侏으로만 전해져 仲이 생략되었다. 이후 『방산한씨금보』의 열세번째 박에 나오는 仲은 『삼죽금보』에서는 없던 것으로 『방산한씨금보』에서 추가되었다. 한편 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 ‘侏-仲-伏’ 선율은 『방산한씨금보』에서는 열다섯번째 박과 열여섯번째 박에 ‘侏-仲-伏’로 나타나 侏에서 侏으로 음의 변형이 일어났다. 또한 『삼죽금보』의 열번째 박에 나오는 橫은 『방산한씨금보』에서 侏으로 변형되어 나타난다.

『아악부가야금보』는 ‘仲-ㄱ’로 시작하여 ‘仲-仲-仲’의 옥타브 선율로 이어지고 太에서 林으로 상행한다. 이후 ‘仲-ㄱ’로 연결되어 仲을 한 번 더 연주하고 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 黃을 한번 반복하는 [仲-ㄱ-仲-仲-仲-太-林-仲-ㄱ-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하겠다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형현상과 생략현상이 나타난다. 『삼죽

금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘𢶏-𢶑’선율이 『아악부가야금보』에서는 아홉 번째 박과 열 번째 박에 ‘太-林’으로 나타나 음이 변형되었다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박부터 열 번째 까지의 선율인 ‘𢶑-𢶏-伏-橫-橫’은 『아악부가야금보』의 열세번째 박부터 마지막박까지의 선율인 ‘仲-太-黃-黃’으로 전해져 𢶑이 생략되었다.

『현행가야금보』의 선율은 『아악부가야금보』 선율과 같으므로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제27각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태와 추가형태와 그리고 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 함께 생략형태도 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

28) 제1장 제28각

<악보 156> 19세기 후반이후 제1장 제28각의 선율비교

『삼죽금보』	備	仲	備	休	休備	無	備	休	備	仲	仲청									
『방산한씨 금보』	仲		仲		備	休		休	黃		備	休		仲		休				
『아악부 가야금보』	仲		仲		南		休		休	南	黃		南	休	黃	休	仲		仲	
『현행 가야금보』	仲		仲		南		休		休	南	黃		南	休	黃	休	仲		仲	

<악보 156>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제28각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 𢶏을 두 번 반복하는 것으로 시작하여 備으로 상행했다가 𢶑을 두 번 연주하고 黃으로 상행하여 備과 𢶑을 거쳐 仲으로 하행하였다가 𢶑으로 마무리되는 [仲-仲-備-𢶑-𢶑-黃-備-𢶑-仲-𢶑]의 선율을 보인다. 『삼죽금보』에서

『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 박에 나타나는 備이 『방산한씨금보』에는 伸으로 나타나 음의 변형이 일어났고 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 ‘ㄷ-備’은 『방산한씨금보』에서는 아홉 번째 박에 ㄷ으로 전해져 備이 생략되었다. 한편 『삼죽금보』의 여섯 번째 박인 無는 『방산한씨금보』에서는 黃으로 전해져 음의 변형을 확인할 수 있다. 또한 『삼죽금보』의 아홉 번째 박에 나오는 備은 『방산한씨금보』에는 전해지지 않아 음이 생략되었고 『삼죽금보』의 열한번째 박에 나오는 伸은 『방산한씨금보』에서는 ㄷ으로 전해져 음의 변형이 일어났음을 확인할 수 있다.

『아악부가야금보』는 伸으로 시작하여 伸을 한번 반복하고 南으로 상행하였다가 林으로 하행하여 한번 반복한 후 南을 거쳐 潢으로 상행한다. 이후 南과 林을 연주하고 다시 潢으로 돌아온 후 林으로 하행하였다가 伸을 두 번 반복하는 것으로 마무리 되는 [伸-伸-南-林-林-南-潢-南-林-潢-林-伸-伸]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하겠다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 추가형태가 나타나는데 먼저 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 備이 『아악부가야금보』에서는 伸으로 변형되어 나타나고 『삼죽금보』의 여섯 번째 박인 無는 『아악부가야금보』에서는 열한번째 박에 潢으로 변형되어 전해지고 있다. 한편 『삼죽금보』의 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지의 선율은 ‘ㄷ-備-伸’인데 『아악부가야금보』에서는 열네번째 박부터 열일곱번째 박까지 ‘林-潢-林-伸’으로 나타나 음의 변형과 추가가 있었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같은 선율로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제28각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 함께 생략형태도 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

29) 제1장 제29각¹⁰⁴⁾

<악보 157> 19세기 후반이후 제1장 제29각의 선율비교

『삼죽금보』	太	仲	林仲太	黃	黃	黃	太	黃	太	黃太
『방산한씨금보』	太	仲	南仲太	黃	黃	太	太	黃	太	黃 伏
『아악부가야금보』	太	仲	太	黃	黃	太	太	黃	太	黃 太
『현행가야금보』	太	仲	太	黃	黃	太	太	黃	太	黃 太

<악보 157>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제29각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 太로 시작하여 仲을 거쳐 南으로 상행한 후 ‘仲-太’를 거쳐 黃으로 하행하여 黃을 한번 반복한다. 이후 太를 두 번 반복하고 黃으로 하행했다가 太로 상행한 후 다시 黃으로 하행하였다가 太로 마무리 되는 [太-仲-南-仲-太-黃-黃-太-太-黃-太-黃-太]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 ‘林-仲-太’선율이 『방산한씨금보』에는 다섯 번째 박과 여섯 번째 박에 ‘南-仲-太’선율로 전해져 음의 변형이 일어났다. 이후에도 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃은 『방산한씨금보』에서는 열한번째 박에 太로 전해져 음의 변형이 나타난다.

『아악부가야금보』는 太로 시작하여 仲으로 상행했다가 太를 거쳐 黃으로 하행하여 黃을 한번 반복한다. 이후 太를 두 번 반복하고 黃으로 하행하였다가 太로 상행하고 다시 黃으로 하행했다가 太로 상행하는 [太-仲-太-黃-黃-太-太-黃-太-黃-太]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략 형태와 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 ‘林-仲-太’선율이 『아악부가야금보』에는 다섯 번째 박에 太로 전해져 음의 생략이 일어났다. 한편 『삼죽금보』의 여섯 번째 박인 黃은 『아악부가야금보』에서 太로 전해져 음의

104) 제1장 제29각의 『방산한씨금보』는 한 옥타브 올려서 기보하였다.

변형이 일어났다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제1장 제29각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 생략형태와 함께 변형형태도 나타났고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되었다.

30) 제1장 제30각

<악보 158> 19세기 후반이후 제1장 제30각의 선율비교

『삼죽금보』	仲		伋		仲伋		侏		侏		仲ㄱ		仲伋		侏		侏仲		侏仲伋	
『방산한씨 금보』	仲		伋		仲	伋	侏		侏		仲ㄱ		仲		侑	仲伋	儻		侏	
『아악부 가야금보』	仲		太		仲	太	林		林		仲		仲		太		黃		黃	
『현행 가야금보』	仲		太		仲	太	林		林		仲ㄱ		仲	太	林		仲		太	黃

<악보 158>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제30각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작하여 伋로 이어졌다가 仲으로 상행하고 다시 伋로 하행한 후 侏을 두 번 연주한다. 이후 ‘仲ㄱ-仲’의 선율을 연주하고 侏으로 상행한 후 ‘仲-伋’를 거쳐 橫으로 하행하여 侏으로 마무리되는 [仲-伋-仲-伋-侏-侏-仲ㄱ-仲-侏-仲-伋-橫-侏]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 생략과 변형현상이 나타난다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 ‘仲-伋’선율이 『방산한씨금보』에서는 열세번째 박에 仲으로 나타나 음의 생략이 나타난다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지의 선율은 ‘侏-侏-仲-侏-仲-伋’인데 『방산한씨금보』의 열다섯번째 박부터 스무번째 박까지는 ‘侏-仲-

依-橫-休'의 선율로 생략과 변형을 보이고 있다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작하여 太로 하행했다가 仲으로 상행하고 다시 太로 연결된 후 林으로 상행하고 林을 한번 반복한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행하고 黃을 한 번 더 반복하는 [仲-太-仲-太-林-林-仲-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하겠다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략과 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박부터 열 번째 박까지의 '休-休-仲-休-仲-依'의 선율이 『아악부가야금보』에서는 열일곱번째 박부터 마지막 박까지 '黃-黃'으로 나타나 음이 생략되었고 변형되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 仲으로 시작하여 太로 하행하고 다시 '仲-太'의 선율을 연주한 후 林을 두 번 반복한다. 이후 '仲'으로 연결되고 仲을 한번 반복한 후 太로 하행했다가 林으로 상행하고 仲과 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [仲-太-仲-太-林-林-仲-仲-仲-太-林-仲-太-黃]의 선율이다. 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』의 악보를 비교해보면 변형형태와 추가형태가 나타남을 알 수 있다. 『아악부가야금보』의 열다섯번째 박부터의 선율이 '太-黃-黃'인데 반해 『현행가야금보』는 열네번째 박부터의 선율이 '太-林-仲-太-黃'으로 전해져 음의 추가와 변형이 일어났음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제30각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 생략형태와 변형형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 생략형태와 함께 변형형태가 나타났고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되면서는 변형형태와 추가형태가 나타났다.

31) 제1장 제31각

<악보 159> 19세기 후반이후 제1장 제31각의 선율비교

『삼죽금보』	ㄴ	黃	橫	黃	ㄴ	黃	黃太	仲	仲	仲太
『방산한씨금보』	ㄴ	黃	橫	黃	ㄴ	黃	太	仲	仲	太
『아악부가야금보』	黃	黃	橫	黃	ㄴ	黃	太	仲	仲	太
『현행가야금보』	ㄴ	黃	橫	黃	ㄴ	黃	太	仲	仲	太

<악보 159>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제31각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 ㄴ으로 시작하여 ‘黃-橫-黃’의 옥타브 선율로 이어진 후 ㄴ으로 하행했다가 ㄴ으로 연결된다. 이후 ‘黃-黃’의 선율을 연주하고 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 仲을 한번 반복하고 太로 마무리되어 [ㄴ-黃-橫-黃-ㄴ-黃-太-仲-仲-太]의 선율을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 생략된 음이 있는데 『삼죽금보』의 열 번째 박에 나오는 ‘仲-太’선율이 『방산한씨금보』에는 열아홉번째 박에 太로 전해져 仲의 생략을 확인할 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘黃’로 시작하여 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율을 연주하고 ㄴ을 거쳐 ㄴ으로 연결된다. 이후 ‘黃’를 연주하고 黃과 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 仲을 한번 반복하고 太로 하행하는 [黃-黃-橫-黃-ㄴ-黃-黃-太-仲-仲-太]의 선율이 나타난다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형과 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』 첫 박에 나타나는 ㄴ이 『아악부가야금보』에서는 ‘黃’로 변형되어 전해진다. 한편 『삼죽금보』의 열 번째 박인 ‘仲-太’는 『아악부가야금보』에서는 열아홉번째 박에 太로 나타나 仲이 생략되었다.

『현행가야금보』는 ㄴ으로 시작하여 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율로 이어지고 ㄴ으로 하행했다가 ㄴ을 거쳐 ‘黃’로 연결된다. 이후 黃과 太를 거쳐 仲을 두 번 반복하고 太로 마무리되는 [ㄴ-黃-橫-黃-ㄴ-黃-黃-太-仲-仲-太]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형이 나타나는

데 『아악부가야금보』의 첫 박에 나타나는 ‘黃ㄱ’가 『현행가야금보』에서는 林으로 나타나 음의 변형이 일어났다.

여민락 제1장 제31각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 함께 생략형태가 나타났고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타났다.

32) 제1장 제32각

<악보 160> 19세기 후반이후 제1장 제32각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	黃	太	林	林	仲ㄱ	仲太	林	仲太	太黃
『방산한씨금보』	黃	黃	太	林	林	仲ㄱ	仲	太	仲	仲
『아악부가야금보』	黃	黃	太	林	林	仲	仲	太	仲	仲
『현행가야금보』	黃	黃	太	林	林	仲ㄱ	仲	太	林	仲

<악보 160>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제1장 제32각의 선율이다.

『방산한씨금보』는 黃을 두 번 반복하는 것으로 시작하여 太를 거쳐 林으로 상행하여 林을 한번 반복한다. 이후 ‘仲ㄱ-仲’의 선율을 연주하고 太로 하행했다가 다시 仲을 두 번 반복하는 것으로 마무리되어 [黃-黃-太-林-林-仲ㄱ-仲-太-仲-仲]의 선율을 보인다. 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 변형형태와 생략형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 仲이 『방산한씨금보』에서는 黃으로 나타나 음의 변형이 일어났다. 『삼죽금보』의 여덟번째 박부터 열 번째 박까지의 선율은 ‘林-仲-太-太-黃’인데 『방산한씨금보』에서는 열일곱

번째 박부터 스무번째 박까지 ‘仲-仲’의 선율이 나타나 음의 변형과 생략이 있었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 黃으로 시작하여 黃을 한번 반복하고 太를 거쳐 林으로 상행해 林을 한 번 더 연주한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太로 내려갔다가 다시 仲으로 상행해 한 번 더 반복하는 [黃-黃-太-林-林-仲-仲-太-仲-仲]의 선율이다. 『아악부가야금보』와 『방산한씨금보』의 선율형이 같으므로 『삼죽금보』와 『아악부가야금보』의 전승과정은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승된 설명과 같다.

『현행가야금보』는 黃을 두 번 반복하는 것으로 시작하여 太로 이어졌다가 林을 두 번 반복한다. 이어서 ‘ㄱ’로 연결되고 仲을 한번 반복한 후 太로 하행했다가 林으로 상행한 후 仲과 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [黃-黃-太-林-林-仲-ㄱ-仲-太-林-仲-太-黃]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승된 과정을 살펴보면 변형형태와 추가형태가 나타나는데 『아악부가야금보』의 열세번째 박부터 스무번째 박까지의 선율은 ‘仲-太-仲-仲’인데 반해 『현행가야금보』의 열세번째 박부터의 선율은 ‘仲-太-林-仲-太-黃’으로 전해져 추가와 변형이 생겼음을 알 수 있다.

여민락 제1장 제32각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지면서 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서도 음의 변형형태와 함께 생략형태가 나타났고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태와 추가형태가 함께 나타났다.

이상 20박장단으로 되어있는 여민락 제1장의 『삼죽금보』부터 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』를 거쳐 『현행가야금보』까지의 악보에서 나타나는 선율의 변화양상에 대해 살펴보았다. 다음의 <표 70>에서 보이듯이 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 변형형태로 43.1%의 비율을 보이고 있고 두 번째로 많이 나타나는 형태는 생략형태로 41.4%의 비율을 보이고 있다. 생략형태가 많이 나타나는 것은 『삼죽금보』에서 발생한 한 정간안에 소박형태로 발생한 잔가락이 『방산한씨금보』에서는 전승되지 않았기 때문으로 풀

이된다.

『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 변형형태로 42.2%의 비율을 보이고 있고 두 번째로 많이 나타나는 형태는 생략형태로 35.9%의 비율을 보이고 있다. 이는 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』로 전승된 것과 같은 현상이다.

『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 동일형태로 79.4%의 비율로 나타난다. 이는 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 큰 변화없이 동일한 선율로 전승되었음을 의미한다.

<표 70> 19세기 후반이후 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)

전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『한금신보』, 『삼죽금보』 → 『방산한씨금보』	13.8	43.1	41.4	1.7	-
『한금신보』, 『삼죽금보』 → 『아악부가야금보』	18.8	42.2	35.9	3.1	-
『아악부가야금보』 → 『현행가야금보』	8.8	11.8	-	79.4	-

나. 10박장단의 선율변화

『삼죽금보』¹⁰⁵⁾, 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』의 순으로 선율을 분석하고 이전시대 악보와 비교를 하고자 한다.

1) 제4장 제1각과 제2각

<악보 161> 19세기 후반이후 제4장 제1-2각의 선율비교

『삼죽금보』	太		伋	太		太		太	黃		太	黃	林	仲	林	仲		太	黃	黃
『칠현금보』	太		伋	太	仲	太		太	黃		太	黃	林	太	林	仲		太	黃	黃
『학포금보』	太		伋	太	仲	太		太	黃		太	黃	太	林	仲	太	林	仲	太	黃
『방산한씨 금보』	太		伋	太	仲	太		太	黃	黃	太	黃	太	林	仲	太	林	仲	太	黃
『아악부 가야금보』	太		伋	太		太		太	黃		太		林	仲		仲		太	黃	
『현행 가야금보』	太		伋	太		太		太	黃		太		林	仲		仲		太	黃	

<악보 161>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제1-2각의 선율이다.

제4장 제1각

『칠현금보』는 ‘太’으로 시작하여 ‘伋-太’의 옥타브선율을 연주한 후에 仲으로 상행하였다가 ‘太’에 이어 太를 한 번 반복하고 黃으로 하행하는 [太-伋-太-仲-太-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 동안 추가형태가

105) 『삼죽금보』의 선율은 전장에서 이미 분석하였으므로 이번 장에서는 다음시대악보와의 비교를 위해 악보를 첨부하겠다.

발생하였는데 『삼죽금보』에는 없던 仲이 『칠현금보』의 다섯 번째 박에 나타나 새롭게 추가되었다.

『학포금보』의 선율은 『칠현금보』의 선율과 같은 [太-ㄱ-太-仲-太-ㄱ-太-黃]으로 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 太로 시작하여 ‘ㄱ-太’의 옥타브 선율이 이어지고 仲으로 상행했다가 太를 두 번 연주하고 黃으로 하행하여 黃을 한 번 더 반복하는 선율로 [太-ㄱ-太-仲-太-太-黃-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 추가형태가 나타나는데 『방산한씨금보』의 마지막 박인 열 번째 박에 黃이 동음반복의 방식으로 추가되어 전해졌음을 볼 수 있다.

『아악부가야금보』는 太로 시작하여 ‘ㄱ-太’의 옥타브 선율이 나타난다. 이후 ‘太-ㄱ’에 이어 太를 한번 반복한 후 黃으로 하행하는 [太-ㄱ-太-太-ㄱ-太-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 생략현상이 나타나는데 『칠현금보』의 다섯 번째 박에 출현하는 仲이 『아악부가야금보』에서는 나타나지 않아 음이 생략되어 전해짐을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율인 [太-ㄱ-太-太-ㄱ-太-黃]을 보여 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 선율로 전해지고 있음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제1각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음이 추가되는 현상이 나타났다. 『칠현금보』와 『학포금보』는 동일한 선율로 전승되고 있고 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지는 과정에는 동음반복방식으로 인한 추가형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 생략형태가 나타나고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율형이 같으므로 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

제4장 제2각

『칠현금보』는 ‘太-ㄱ’으로 시작하는데 ‘黃-太’의 선율을 거쳐 林으로 상행하고 ‘太-林’의 선율이 나타난 후 ‘仲-ㄱ’으로 연결된다. 이후 太를 거쳐 黃으로 하행하고 黃을 한 번 더 반복하는 선율을 보여 [太-ㄱ-黃-太-林-太-林-仲-ㄱ-太-黃-黃]의 진행

이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나타나는 黃이 『칠현금보』에서는 ‘黃-太’로 나타나 太가 추가되었음을 알 수 있다. 한편 『삼죽금보』의 네 번째 박과 다섯 번째 박에 나타나는 ‘仲-林’은 『칠현금보』의 네 번째 박에 ‘太-林’형태로 나타나 『삼죽금보』의 仲이 『칠현금보』에서 太로 변형되었다.

『학포금보』의 선율은 ‘太’로 시작하고 黃을 거쳐 다시 太로 돌아온다. 이어서 林으로 상행한 후 仲을 거쳐 太로 하행하는 선율이 나타나고 다시 林으로 상행하여 ‘仲’으로 연결된다. 이후 林을 연주하고 黃을 두 번 반복하는 선율이 나타나 [太-黃-太-林-仲-太-林-仲-林-黃-黃]의 진행이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되는 과정에는 추가와 변형이 나타나는데 『칠현금보』의 세 번째 박과 네 번째 박의 ‘林-太-林’선율이 『학포금보』에는 네 번째 음부터 일곱 번째 음에 ‘林-仲-太-林’으로 전해져 다섯 번째 음에 仲이 추가되었음을 알 수 있다. 또한 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 太는 『학포금보』에서 아홉 번째 음에 林으로 전해져 음이 변형된 것을 볼 수 있다.

『방산한씨금보』의 제4장 제2각의 제8박부터 제10박까지의 양금선율이 나타나지 않아 거문고 구음을 참고하였는데 이 부분의 거문고 구음은 ‘동-당-뜰’이므로 ‘太-黃-黃’으로 역보하였다. 12개의 음으로 구성되어 있고 太로 시작하여 ‘黃-太’를 연주하고 林으로 상행하였다가 仲을 거쳐 ‘太-林’으로 연결된다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃을 두 번 연주하는 것으로 마무리 되어 [太-黃-太-林-仲-太-林-仲-仲-太-黃-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 추가현상이 나타난다. 『방산한씨금보』의 네 번째 박과 일곱 번째 박에 『칠현금보』에서 보이지 않던 仲이 추가되었다.

『아악부가야금보』는 ‘太’로 시작하여 林으로 상행하였다가 仲으로 하행한다. 이어서 ‘仲’이 나타나고 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [太-林-仲-仲-太-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나타나는 黃과 다섯 번째 박에 나타나는 林, 그리고 열 번째 박에 나타나는 黃이 『아악부가야금보』에서 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율과 같은 [太-林-仲-仲-太-黃]의 진행을 보여 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제2각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음이 첨가되어 추가형태가 나타나고 이와 함께 음의 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지는 과정에서도 음의 추가형태와 변형형태가 함께 나타났고 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지는 과정에는 새로운 음이 첨가되는 방식과 동음이 반복되는 방식으로 인한 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 생략형태가 나타나고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율형이 같으므로 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

2) 제4장 제3각과 제4각

<악보 162> 19세기 후반이후 제4장 제3-4각의 선율비교

『삼죽금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	倮		黃		備	倮	倮		備	太	仲		
『칠현금보』	太	備倮	備	黃	黃	備	黃	備	倮	倮	黃		備	倮	倮	黃	倮	備	太	太	
『학포금보』	太	備	仲	備	黃	黃	備	黃	備	倮	倮	黃		備	倮	倮	黃	倮	備	太	太
『방산한씨 금보』	汰	南林	南林南	潢	潢	南	潢	南	林	林	潢	潢	南	林	林	潢	林	南	汰	汰泮	
『아악부 가야금보』	汰	南	南	潢		南	潢	南	林		潢		南	林		林		南	汰	泮	
『현행 가야금보』	汰	南-林	南	潢		南	潢	南	林		潢		南	林		林		南	汰	泮	

<악보 162>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제3-4각의 선율이다.

제4장 제3각

『칠현금보』는 太로 시작하여 ‘備-倝’의 선율로 연결되고 備를 연주하고 黃을 두

번 반복한다. 이후 備으로 하행했다가 黃으로 상행하고 다시 備을 거쳐 休으로 하행하여 休을 한번 반복하는 [太-備-休-備-黃-黃-備-黃-備-休-休]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 변형과 추가형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 太로 변형되어 전해지고 있다. 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나오는 ‘備은 『칠현금보』에서 ‘備-休’의 선율로 나타나 休이 추가되었다. 또한 『칠현금보』의 다섯 번째 박과 열 번째 박에 나오는 黃과 休은 『삼죽금보』에는 없던 음으로 『칠현금보』에서 추가된 음이다.

『학포금보』는 太로 시작하여 備을 거쳐 仲으로 하행했다가 다시 備을 거쳐 黃으로 상행하여 黃을 한번 반복한다. 이후 備으로 내려갔다가 黃으로 상행하고 備을 거쳐 休으로 하행한 후 休을 반복하는 [太-備-仲-備-黃-黃-備-黃-備-休-休]의 선율이다. 『학포금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 나타나는 현상은 변형이다. 『칠현금보』의 두 번째 박에 나타나는 ‘備-休’선율이 『학포금보』의 두 번째 음과 세 번째 음에 ‘備-仲’으로 전해져 休이 仲으로 변형되었다.

『방산한씨금보』는 汰로 시작하여 ‘南-林’과 ‘南-林-南’의 선율을 연주하고 潢을 두 번 반복하는 선율로 연결된다. 이후 南으로 하행했다가 潢으로 올라가고 南을 거쳐 林을 두 번 반복하는 하행선율이 나타나 [汰-南-林-南-林-南-潢-潢-南-潢-南-林-林]의 진행이 나타난다. 『방산한씨금보』는 『칠현금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 추가현상이 나타나는데 『칠현금보』의 세 번째 박에 나오는 備이 『방산한씨금보』에서는 ‘南-林-南’으로 전해져 林과 南이 추가되었다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작한 후 南을 두 번 반복하고 潢으로 상행한다. 이후 南으로 하행했다가 潢으로 상행하고 南을 거쳐 林으로 하행하는 [汰-南-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』 또한 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 첫번째 박에 나오는 黃이 『아악부가야금보』에서는 汰로 전해져 변형되었다.

『현행가야금보』는 汰로 시작하여 ‘南-林’으로 연결된 후 南을 거쳐 潢으로 상행

한다. 이후 南으로 이어지고 潢을 연주한 후 南을 거쳐 林으로 하행하는 [汰-南-林-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되면서 추가되는 음이 나타난다. 『아악부가야금보』의 두 번째 박은 南인데 『현행가야금보』에는 ‘南-林’으로 나타나 林이 추가되었다.

여민락 제4장 제3각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타났다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지면서 음의 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지는 과정에는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형형태가 나타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되면서는 새로운 음이 첨가되어 추가형태가 나타났다.

제4장 제4각

『칠현금보』는 黃으로 시작하여 備을 거쳐 侏으로 하행한 후 侏을 한번 반복한다. 이후 黃으로 올라갔다가 侏으로 돌아온 후 備을 거쳐 太를 두 번 반복하는 선율로 [黃-備-侏-侏-黃-侏-備-太-太]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』와 『칠현금보』의 악보를 비교해보면 추가형태와 변형형태가 나타난다. 『칠현금보』의 여섯 번째 박과 일곱 번째 박에 나오는 黃과 侏은 『삼죽금보』에는 없던 음으로 『칠현금보』에서 추가된 음이다. 『삼죽금보』의 아홉 번째 박에 나오는 仲은 『칠현금보』에서 열 번째 박에 太로 전해져 음이 변형되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 [黃-備-侏-侏-黃-侏-備-太-太]선율을 보이고 있어 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』는 潢을 두 번 반복하는 것으로 시작하여 南을 거쳐 林을 두 번 반복한다. 이후 潢으로 상행한 후 林으로 하행했다가 南을 거쳐 汰로 상행하고 ‘汰-泮’의 선율로 마무리되어 [潢-潢-南-林-林-潢-林-南-汰-汰-泮]의 진행이다. 『방산한씨금보』는 『칠현금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 추가현상이 나타난다. 『칠현금보』의 첫 박에 나오는 黃이 『방산한씨금보』에서는 첫 번째 박과 두 번째 박에 ‘潢-潢’으로 나타나 동음

반복의 방식으로 潢이 추가되었다. 또한 『칠현금보』의 열 번째 박의 太는 『방산한씨금보』의 열 번째 박에서 ‘汰-泖’으로 나타나 泖이 추가되었다.

『아악부가야금보』는 潢으로 시작하여 南을 거쳐 林으로 하행한 후 林을 한번 반복한다. 이후 南과 汰를 거쳐 泖으로 상행하는 [潢-南-林-林-南-汰-泖]의 선율을 보인다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있을 뿐 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 똑같은 [潢-南-林-林-南-汰-泖]의 선율로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제4각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 인한 추가형태와 음의 변형형태가 함께 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』로의 전승은 동일한 형태로 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전해지는 과정에는 동음반복의 방식과 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』와 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승과정은 동일한 형태로 나타났다.

3) 제4장 제5각과 제6각

<악보 163> 19세기 후반이후 제4장 제5-6각의 선율비교

『삼죽금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太	黃	林	仲	
『칠현금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太		林	仲	
『학포금보』	黃		橫	黃		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太		林	仲	
『방산한씨 금보』	橫		黃	橫		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太		林	仲	
『아악부 가야금보』	橫		黃	橫		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太		林	仲	
『현행 가야금보』	橫		黃	橫		黃	仲	太	仲		太		伋	太		太		林	仲	

<악보 163>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제5-6각의 선율이다.

제4장 제5각

『칠현금보』는 『삼죽금보』와 같은 선율로 [黃-橫-黃-黃-仲-太-仲]의 진행을 보이므로 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 동일하게 전승되었다.

『학포금보』 또한 『삼죽금보』와 같은 [黃-橫-黃-黃-仲-太-仲]의 선율을 보여 동일한 전승임을 알 수 있다.

『방산한씨금보』는 여섯 번째 박과 여덟 번째 박에 음이 기보되어 있지 않아 거문고구음을 기준으로 삼아 역보하였다. 거문고 구음은 여섯 번째 박은 당으로, 여덟 번째 박은 동으로 되어 있어 黃과 太로 역보하는 것이 타당할 것이다. 이는 이부분의 『삼죽금보』이후 시대의 악보에서 나오는 선율과도 일치한다. 7개의 음으로 구성되어 있고 선율형을 살펴보면 橫으로 시작하여 ‘黃-橫’의 옥타브선율을 연주하고 黃으로 연결된 후 仲으로 상행하고 이어서 太로 하행했다가 다시 仲으로 돌아오는 [橫-黃-橫-黃-仲-太-仲]의 진행이다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 『방산한씨금보』의 다섯 번째 박까지의 선율이 『칠현금

보』의 다섯 번째 박까지의 선율보다 한 옥타브 높게 기보되어 있고 여섯 번째 박부터의 선율은 두 악보가 같다. 옥타브는 선율형에 영향을 끼치지 않으므로 두 악보의 선율형은 같다고 볼 수 있다. 따라서 『칠현금보』의 선율은 『방산한씨금보』로 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』는 『삼죽금보』와 동일한 [潢-黃-潢-黃-仲-太-仲]의 선율이다. 그러므로 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 동일한 선율이 전승되었다고 할 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 [潢-黃-潢-黃-仲-太-仲]의 진행이므로 동일하게 전승되었다.

여민락 제4장 제5각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』와 『칠현금보』, 그리고 『학포금보』의 선율이 모두 같고 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』, 그리고 『현행가야금보』의 선율도 일부선율에서 옥타브의 차이만 있을 뿐 선율형은 같으므로 『삼죽금보』부터 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』를 거쳐 『현행가야금보』까지 동일한 선율의 전승을 보이고 있음을 알 수 있다.

제4장 제6각

『칠현금보』는 『삼죽금보』와 같이 太로 시작하여 ‘依-太’의 옥타브선율로 연결된다. 이후 다시 ‘太↗’을 연주하고 林으로 상행하였다가 仲으로 하행하는 [太-依-太-太↗-林-仲]의 선율이다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 太가 『칠현금보』에서는 ‘太↗’으로 나타나 주법이 추가되었다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에는 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 보이지 않아 생략된 것을 알 수 있다.

『학포금보』의 선율은 『칠현금보』의 선율과 같은 [太-依-太-太↗-林-仲]이므로 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 첫 번째 박과 두 번째 박, 그리고 네 번째 박과 다섯번째 박에 음이 기보되어 있지 않으므로 거문고 구음을 기준으로 역보하였다. 거문고 구음은 첫 박과 네 번째 박에 ‘동’으로 기보되어 있어 첫 번째 박부터 다섯 번째 박까지의 선율을 ‘太-依-太’의 선율로 보는 것이 타당할 것이다. 이는 이 부분의 『

삼죽금보』 이후 시대의 악보에서 나타나는 선율과도 부합된다. 이후의 여섯 번째 박에서는 양금은 太로 거문고는 ‘太ㄱ’으로 되어 있는데 후대의 악보에도 가야금은 여섯 번째 박에 ㄱ이 나오므로 ‘太ㄱ’으로 역보하였다. 이후 여덟 번째 박과 아홉 번째 박은 양금과 거문고 모두 ‘林-仲’으로 6각의 선율은 [太-休-太-太ㄱ-林-仲]의 진행이다. 6개의 음으로 구성되어 있다. 『칠현금보』와 『방산한씨금보』를 비교해보면 선율형이 같아 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 太로 시작하여 ‘休-太’의 옥타브선율로 이어진 후 ‘太ㄱ’을 연주하고 林으로 상행했다가 仲으로 하행하는 [太-休-太-太ㄱ-林-仲]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 黃이 『아악부가야금보』에서는 보이지 않아 생략된 것을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 똑같은 선율로 [太-休-太-太ㄱ-林-仲]의 진행을 보이고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제6각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 음이 생략되는 현상이 나타났다. 『칠현금보』부터 『학포금보』, 『방산한씨금보』까지는 같은 선율형으로 동일하게 전승되었고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 음이 생략되었다. 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율형이 같으므로 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

4) 제4장 제7각과 제8각

<악보 164> 19세기 후반이후 제4장 제7-8각의 선율비교

『삼죽금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲		仲	太	黃
『칠현금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	-太	仲	林		仲		林	太	黃
『학포금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲		仲	太	黃
『방산한씨 금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲		林	太	黃
『아악부 가야금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲		仲	太	黃
『현행 가야금보』	太		休	太		太		太	黃		仲	太	仲	林		仲		仲	太	黃

<악보 164>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제7-8각의 선율이다.

제4장 제7각

『칠현금보』는 太로 시작하여 ‘休-太’의 옥타브선율을 연주하고 ‘太’으로 이어진 후 太를 한번 반복하고 黃으로 하행하는 [太-休-太-太-太-黃]의 선율이다. 『칠현금보』는 『삼죽금보』와 동일한 [太-休-太-太-太-黃]의 선율형이므로 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 동일형태로 전승되었다.

『학포금보』의 선율은 『칠현금보』와 같은 선율로 [太-休-太-太-太-黃]의 진행이다. 『학포금보』 또한 『삼죽금보』와 같은 선율형이므로 『삼죽금보』부터 『칠현금보』와 『학포금보』에 이르기까지 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』의 양금보는 첫 번째 박에는 아무 음도 나오지 않고 세 번째 박에 休가 나온다. 이후 여섯 번째 박과 여덟 번째 박에 太가 나오고 이후에는 기보되어 있지 않다. 양금보에 비어있는 부분에 거문고 구음을 기준으로 역보하여 보니 첫 번째 박부터 다섯 번째 박까지는 ‘太-休-太’의 옥타브선율이고 이후 여섯 번째 박에는 ‘太’이 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에는 ‘太-黃’의 선율이 나타나

[太-依-太-太₇-太-黃]의 진행을 보인다. 이는 『삼죽금보』 이후의 다른 악보들과도 부합되는 선율이므로 가야금의 악보라 추정해도 큰 무리가 없을 것으로 여겨진다. 모두 6개의 음으로 구성되어 있다. 『칠현금보』와 『방산한씨금보』를 비교해보니 선율이 같아 동일하게 전승되어졌음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』와 『현행가야금보』는 太로 시작하여 ‘依-太’의 옥타브선율로 이어진 후 ‘太₇’으로 연결되어 太를 한번 반복하고 黃으로 하행하는 [太-依-太-太₇-太-黃]의 진행이다. 이는 『삼죽금보』의 선율형과 같아 『삼죽금보』부터 『칠현금보』와 『아악부가야금보』를 거쳐 『현행가야금보』까지 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제7각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』로의 전승과정은 모두 동일한 형태로 나타났다.

제4장 제8각

『칠현금보』는 仲으로 시작하여 太로 하행했다가 仲을 거쳐 林으로 상행한다. 이후 仲으로 하행했다가 林으로 상행하고 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [仲-太-仲-林-仲-林-太-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여덟 번째 박이 仲인데반해 『칠현금보』의 여덟 번째 박은 林으로 나타나 음이 仲에서 林으로 변형되었다.

『학포금보』는 仲으로 시작하여 太를 거쳐 다시 仲으로 돌아온 후 林으로 상행한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 돌아오는 [仲-太-仲-林-仲-仲-太-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타나는데 『칠현금보』의 여덟 번째 박에 나오는 林이 『학포금보』에서는 仲으로 변형되어 전해지고 있다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작하여 太로 하행했다가 仲을 거쳐 林으로 상행한다. 이후 仲으로 연결되어 林으로 상행했다가 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [仲-太-仲-林-仲-林-太-黃]의 선율이다. 『방산한씨금보』는 『칠현금보』와 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다고 할 수 있다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작하여 太로 내려갔다가 仲으로 돌아온 후 林으

로 상행한다. 이후 仲을 두 번 반복하고 太를 거쳐 黃으로 하행하는 선율로 [仲-太-仲-林-仲-仲-太-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』의 선율과 같으므로 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 [仲-太-仲-林-仲-仲-太-黃]의 진행이 나타난다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제8각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전해지는 과정에서는 음의 변형형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서는 음의 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』, 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』, 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 같은 선율형이 나타나 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

5) 제4장 제9각과 제10각

<악보 165> 19세기 후반이후 제4장 제9-10각의 선율비교

『삼죽금보』	林		横	林		横	林		林	備		仲		備	林		黃		備	林	
『칠현금보』	林		横	林		林		林	備			仲		備	林		黃		備	林	
『학포금보』	林		横	林		林		林	備			仲		備	林		黃		備	林	
『방산한씨금보』	林		林	横	林		林		林	南		仲		南	林		横		南	林	
『아악부가야금보』	林		林	林		林		林	南			仲		南	林		横		南	林	
『현행가야금보』	林		林	林		林		林	南			仲		南	林		横		南	林	

<악보 165>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금

보』에 나타나는 제4장 제9-10각의 선율이다.

제4장 제9각

『칠현금보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’의 옥타브선율이 이어지고 ㄷ을 두 번 반복한 후 ㄴ으로 상행하여 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 ㄷ이 『칠현금보』에는 나타나지 않고 생략되어 전승되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 선율인 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 진행을 보여 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 ㄷ으로 시작하여 ‘ㄷ-ㄷ’의 옥타브선율로 연결되고 이어서 ㄷ을 두 번 반복한 후 ㄴ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 선율이다. 『방산한씨금보』는 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형이므로 『방산한씨금보』의 선율형은 『칠현금보』의 선율형과 같아 동일한 선율로 전승되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘ㄷ-ㄷ-ㄷ’의 옥타브선율에 이어 ‘ㄷ’이 나오고 ㄷ을 한번 반복한 후 ㄴ으로 상행하는 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]이 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 ㄷ이 『아악부가야금보』에는 나타나지 않고 생략되어 전승되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 [ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄴ]의 진행을 보이고 있다. 『아악부가야금보』와 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제9각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 생략형태가 나타났고, 『칠현금보』와 『학포금보』, 『방산한씨금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로는 생략형태가 나타나고 『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 동일한 형태를 보인다. 『칠현금보』이후의 악보들은 모두 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있음을 알 수 있다.

제4장 제10각

『칠현금보』와 『학포금보』의 선율은 『삼죽금보』와 같은 선율로 [ㄷ-ㄴ-ㄷ-ㄷ-ㄷ-ㄷ]

備-林]의 진행을 보인다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작하여 南으로 상행하였다가 林으로 하행한다. 이후 潢으로 상행해 南을 거쳐 林으로 마무리 되는 [仲-南-林-潢-南-林]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율은 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있을 뿐 선율형을 같기 때문에 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』와 『현행가야금보』도 『방산한씨금보』와 동일한 선율로 되어 있어 『칠현금보』와 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장의 제10각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 이르기까지 모든 악보가 동일한 선율형으로 전승되었음을 알 수 있다.

6) 제4장 제11각과 제12각

<악보 166> 19세기 후반이후 제4장 제11-12각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	橫	仲		仲	伋	伋	林		仲		橫	仲		仲		仲	仲청			
『칠현금보』	仲		橫	홍	仲		仲	伋	伋	林		伋	仲	橫	홍	仲		仲		仲	伋
『학포금보』	仲		橫	홍	仲		仲	伋	伋	林		仲	仲	橫	홍	仲		仲		仲	伋
『방산한씨 금보』	仲		仲	仲		仲	黃	太	林		太	仲	仲	仲		仲		仲	太		
『아악부 가야금보』	仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	林		仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	黃
『현행 가야금보』	仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	林		仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	黃

<악보 166>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제11-12각의 선율이다.

제4장 제11각

『칠현금보』는 仲으로 시작하여 ‘橫-仲’의 옥타브선율로 이어지고 이후 仲을 한 번 더 연주한 후 休를 두 번 반복하고 林으로 상행하는 선율로 [仲-橫-仲-仲-休-休-林]의 진행이다. 『삼죽금보』와 『칠현금보』는 동일한 선율형을 보여 동일하게 전승되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』의 선율과 같은 [仲-橫-仲-仲-休-休-林]의 진행을 보이고 있다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 선율로 전승되었다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작하여 ‘仲-仲’의 옥타브선율이 나오고 仲을 반복한 후 黃으로 내려갔다가 太를 거쳐 林으로 상행하는 [仲-仲-仲-仲-黃-太-林]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 음의 변형이 한곳 일어났는데 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나오는 休가 『방산한씨금보』에서는 黃으로 나타나 음의 변형을 볼 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘仲-仲-仲’의 옥타브 선율에 이어서 ‘仲ㄱ’이 나오고 太로 하행했다가 林으로 상행하는 [仲-仲-仲-仲ㄱ-太-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지면서 음의 생략이 나타나는데 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나오는 休가 『아악부가야금보』에서는 나타나지 않아 생략되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율인 [仲-仲-仲-仲ㄱ-太-林]의 진행이 나타나 동일한 선율로 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제11각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』와 『칠현금보』에서 『학포금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있고, 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형이 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지면서는 음의 생략형태가 나타나고, 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있다.

제4장 제12각

『칠현금보』는 ㄱ로 시작하여 ‘ㄱ-ᄇ-ㄱ’의 옥타브선율이 이어진 후 ㄱ을 두 번 반복하고 ㄱ로 하행하는 [ㄱ-ㄱ-ᄇ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄱ]의 진행을 보이고 있다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 추가형태와 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나타나는 ㄱ이 『칠현금보』에서는 두 번째 박에 전해져 『칠현금보』의 첫 번째 박에 나오는 ㄱ은 추가된 음이다. 또한 『삼죽금보』의 아홉번째 박에 나오는 ㄱ은 『칠현금보』에서는 아홉번째 박에 ㄱ로 변형되어 나타났다.

『학포금보』는 ㄱ으로 시작하여 ‘ㄱ-ᄇ-ㄱ’의 옥타브선율로 연결되고 ㄱ을 두 번 반복하고 ㄱ로 하행하는 [ㄱ-ㄱ-ᄇ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄱ]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서 음의 변형이 일어났는데 『칠현금보』의 첫 번째 박에 나오는 ㄱ이 『학포금보』에서는 첫 번째 박에 ㄱ으로 변형되었음을 볼 수 있다.

『방산한씨금보』는 ㄴ로 시작하여 ‘ㄱ-ㄱ-ㄱ’의 옥타브 선율로 연결되고 이어서 ㄱ을 두 번 반복한 후 ㄴ로 하행하는 [ㄴ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄴ]의 선율이다. 『방산한씨금보』는 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있을 뿐 선율형은 같다. 그러므로 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 동일하게 전승되었다고 볼 수 있다.

『아악부가야금보』는 ㄱ으로 시작하여 ‘ㄱ-ㄱ’의 옥타브선율로 이어지고 ‘ㄱ’을 연주한 후 ㄴ를 거쳐 ㄴ으로 하행하는 [ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄱ-ㄴ-ㄴ]의 선율이다. 『아악부가야금보』는 또한 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있고 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보고 비교하도록 한다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 나오는 ‘ㄱ-ㄱ’선율이 『아악부가야금보』에서는 ‘ㄴ-ㄴ’으로 전해져 음의 변형이 일어났음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 선율이 같아 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제12각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 새로운 음의 추가와 변형형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지면서는 음의 변형이 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승은 동일한 형태로 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지면서는 음의 생략형태와 변형형태가 함께 나타났으며 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있다.

7) 제4장 제13각과 제14각

<악보 167> 19세기 후반이후 제4장 제13-14각의 선율비교

『삼죽금보』	仲		横	仲		備		横	備		林		備	林		仲	備	林	備	
『칠현금보』	仲		横	仲		備		横	備		林		備	林		仲		林	備	
『학포금보』	仲		横	仲		備		横	備		林		備	林		仲		林	備	
『방산한씨 금보』	仲		仲	仲		南		林	南		林		南	林		仲		林	南	
『아악부 가야금보』	仲		仲	仲	仲	南		南	南	南	林		南	林		仲		林	南	
『현행 가야금보』	仲		仲	仲	仲	南		南	南	南	林		南	林		仲	太	仲	南	

<악보 167>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제13-14각의 선율이다.

제4장 제13각

『칠현금보』는 仲으로 시작하여 ‘横-仲’의 옥타브선율로 이어진 후 備으로 연결되어 ‘横-備’의 옥타브선율로 이어지는 [仲-横-仲-備-横-備]의 진행이다. 『삼죽금보』의 선율형과 『칠현금보』의 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 선율이 같아 [仲-横-仲-備-横-備]의 진행을 보이고 있고 이는 『삼죽금보』부터 『칠현금보』와 『학포금보』에 이르기까지 동일하게 전승되었음을 의미한다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작하여 ‘仲-仲’의 옥타브선율로 이어지고 南으로 올라갔다가 林을 연주하고 다시 南으로 돌아오는 [仲-仲-仲-南-林-南]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『칠현

금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 변형이 나타난다. 『칠현금보』의 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박의 선율이 ‘備-橫-備’의 옥타브선율인데 반해 『방산한씨금보』의 여섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지의 선율은 ‘南-林-南’으로 옥타브아래의 음이 備이 아닌 林으로 나타나 변형되었다.

『아악부가야금보』는 仲을 네 번 반복하고 이어서 南을 네 번 반복하는 [仲-仲-仲-仲-南-南-南-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율은 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승된 과정을 보면 『삼죽금보』에 없던 음이 추가되었는데 다섯 번째 박에는 仲이, 열 번째 박에는 南이 새롭게 추가되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율인 [仲-仲-仲-仲-南-南-南-南]의 진행을 보여 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 가락이 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제13각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』와 『학포금보』까지는 모두 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승은 음의 변형형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지는 과정에서는 동음반복방식으로 인한 음의 추가형태가 나타났다. 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있다.

제4장 제14각

『칠현금보』는 林으로 시작하여 備을 거쳐 林으로 돌아온 후 仲으로 하행하여 林을 거쳐 備으로 상행하는 [林-備-林-仲-林-備]의 선율이다. 『삼죽금보』가 『칠현금보』로 전승되면서 생략현상이 나타난다. 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되면서 추가되었던 음인 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 備이 『칠현금보』에서는 생략되어 전해지고 있다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 선율인 [林-備-林-仲-林-備]의 진행으로 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 林으로 시작하여 南으로 한음 상행하였다가 다시 林으로 돌아온 후 仲부터 林을 거쳐 南으로 상행하는 [林-南-林-仲-林-南]의 선율이다. 『

방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 같은 선율형으로 보기로 하고 비교하였더니 두 악보의 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다고 할 수 있다.

『아악부가야금보』는 林으로 시작하여 南으로 한음 상행하였다가 다시 林으로 돌아온 후 仲부터 林을 거쳐 南으로 상행하는 [林-南-林-仲-林-南]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에서는 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 備이 『아악부가야금보』에서는 생략되어 전해지고 있다.

『현행가야금보』는 林으로 시작하여 南을 거쳐 다시 林으로 돌아온 후 仲으로 연결되어 太로 하행했다가 仲을 거쳐 南으로 상행하는 [林-南-林-仲-太-仲-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되면서 추가형태와 변형형태가 나타났는데 『현행가야금보』의 일곱 번째 박에 나타나는 太는 『아악부가야금보』에는 없던 음으로 『현행가야금보』에서 추가된 음이다. 한편 『아악부가야금보』의 여덟 번째 박에 나오는 음은 林인데 『현행가야금보』에서는 仲으로 전해져 음이 변형되었다.

여민락 제4장 제14각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 음의 생략형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』까지는 같은 선율형으로 동일하게 전승되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승에서는 생략형태가 나타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에는 음의 추가형태와 변형형태가 함께 나타났다.

8) 제4장 제15각과 제16각

<악보 168> 19세기 후반이후 제4장 제15-16각의 선율비교

『삼죽금보』	倅		橫	倅			橫	倅		倅	仲		黃	倅	倅	仲		倅	黃	倅	黃	
『칠현금보』	倅		橫	홍	倅			倅		倅	仲		黃	倅	倅	倅	仲		倅		倅	黃
『학포금보』	倅		橫	홍	倅			倅		倅	仲		無	倅		倅	仲		倅		倅	黃
『방산한씨 금보』	林		倅	林			林			林	仲		橫	南	林	仲		林		南	橫	
『아악부 가야금보』	林		倅	林			林	ㄱ		仲	太		橫	南	林	仲		林	橫	南	橫	
『현행 가야금보』	林		倅	林			林	ㄱ		仲	太	太	橫	南	林	仲		林	橫	南	橫	

<악보 168>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제15-16각의 선율이다.

제4장 제15각

『칠현금보』는 倅으로 시작하여 ‘橫-倅’의 옥타브선율로 연결되고 이어서 倅을 두 번 반복한 후 仲으로 하행하는 [倅-橫-倅-倅-倅-仲]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 있던 橫이 『칠현금보』에서는 보이지 않아 생략되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 선율이 같아 [倅-橫-倅-倅-倅-仲]의 진행이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 선율이 전승되었다.

『방산한씨금보』는 林으로 시작하여 ‘倅-林’의 옥타브선율로 연결되고 이후 林을 두 번 반복하고 仲으로 하행하는 [林-倅-林-林-林-仲]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 두 악보의 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다는 것을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘林-倅-林’의 옥타브선율 이후에 ‘林’이 나오고 이후 仲을 거쳐 太로 하행하는 [林-倅-林-林-仲-太]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율

이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략형태와 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 𪛗이 『아악부가야금보』에서는 ㄱ으로 처리되어 생략되었고 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에 나오는 ‘ㄴ-ㄷ’의 선율이 『아악부가야금보』에서는 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에서 ‘ㄷ-太’로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『현행가야금보』는 林으로 시작해 ‘ㄴ-林’의 옥타브선율로 연결되고 ‘林ㄱ’이 이어진 후 ㄷ을 거쳐 太를 두 번 반복하는 [林-ㄴ-林-林ㄱ-ㄷ-太-太]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되면서 추가형태가 나타나는데 『아악부가야금보』는 아홉 번째 박에서 太로 마무리되는 반면 『현행가야금보』는 열 번째 박에 太를 한번 더 반복하여 太가 추가되었다.

여민락 제4장 제15각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 음의 생략형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』로의 전승은 동일한 형태로 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전해지면서는 생략형태와 변형형태가 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에는 동음반복방식의 추가형태가 나타났다.

제4장 제16각

『칠현금보』는 黃으로 시작하여 備으로 하행한 후 ‘ㄴ-備’의 선율에 이어 ㄷ을 연주한다. 이후 ㄴ과 備을 거쳐 黃으로 상행하는 [黃-備-ㄴ-備-ㄷ-ㄴ-備-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 추가형태와 생략형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 세 번째 박은 ㄴ인데 『칠현금보』에서는 세 번째 박에 ‘ㄴ-備’ 선율이 나타나 備이 추가되었다. 한편 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에는 전해지지 않아 생략되었다.

『학포금보』는 無로 시작해 備와 ㄴ을 거쳐 ㄷ으로 하행한 후 ㄴ과 備을 거쳐 黃으로 상행하는 [無-備-ㄴ-ㄷ-ㄴ-備-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서 변형과 생략형태가 나타나는데 『칠현금보』의 첫박에 나오는 黃이 『학포금보』에서는 첫 번째 음에 無로 변형되어 전해졌다. 이후 『칠현금보』의 세 번째 박에 나오는 ‘ㄴ-備’이 『학포금보』의 세 번째 음에 ㄴ으로만 전해져 備이 생

락되었다.

『방산한씨금보』는 潢으로 시작해 南과 林을 거쳐 仲으로 하행한다. 이후 林과 南을 거쳐 潢으로 상행하는 [潢-南-林-仲-林-南-潢]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 때 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승된 과정에서는 생략현상이 나타난다. 『칠현금보』의 세 번째 박에 나오는 ‘ㄹ-ㄹ’이 『방산한씨금보』에서는 세 번째 음에 ㄹ으로 전해져 ㄹ이 생략되었다.

『아악부가야금보』는 潢으로 시작해서 南과 林을 지나 仲으로 순차적인 하행진행을 보인 후 林으로 연결되어 潢으로 상행했다가 南을 연주하고 潢으로 마무리되는 [潢-南-林-仲-林-潢-南-潢]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되었을 뿐 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율인 [潢-南-林-仲-林-潢-南-潢]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 선율이 전승되었다.

여민락 제4장 제16각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 새로운 음이 삽입되는 방식으로 인한 추가형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지면서는 음의 변형형태와 함께 생략형태도 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승 과정에서는 음의 생략형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』와 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 같은 선율형이 나타나 동일하게 전승되고 있다.

9) 제4장 제17각과 제18각

<악보 169> 19세기 후반이후 제4장 제17-18각의 선율비교

『삼죽금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	休		休		備	太	仲	黃		太	黃	備
『칠현금보』	太	備	備	黃		備	黃	備	休		休		備	太	仲	黃	- 仲	太	黃	備
『학포금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	休		休		備	太	仲	黃		太	黃	備
『방산한씨 금보』	潢	南林	南	潢		南	潢	南	林		林		南	汰	泚	潢		汰	潢	南
『아악부 가야금보』	汰	南	南	潢		南	潢	南	林		林		南	汰	泚	潢		汰	潢	南
『현행 가야금보』	汰	南-林	南	潢		南	潢	南	林		林		南	汰	泚	潢		汰	潢	南

<악보 169>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제17-18각의 선율이다.

제4장 제17각

『칠현금보』는 太로 시작하여 備을 두 번 반복하고 黃으로 상행한 후 備으로 하행했다가 다시 黃으로 상행한다. 이후 備을 거쳐 林으로 하행하는 [太-備-備-黃-備-黃-備-林]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 변형이 나타났다. 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 첫 박에 黃으로 나타나 음의 변형이 일어났다.

『학포금보』는 黃으로 시작하여 備을 두 번 반복하고 黃으로 상행한다. 이후 備으로 내려갔다가 黃으로 돌아오고 備을 거쳐 林으로 하행하는 [黃-備-備-黃-備-黃-備-林]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서 첫 박에서 음의 변형이 나타난다. 『칠현금보』의 첫 박인 太가 『학포금보』에서는 黃으로 변형되었다.

『방산한씨금보』는 潢으로 시작해서 ‘南-林’의 선율에 이어 南을 거쳐 潢으로 상행한다. 이후 南으로 하행했다가 潢을 연주하고 南을 거쳐 林으로 하행하는 [潢-南-林-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다

한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 때 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 변형과 추가형태가 나타난다. 『칠현금보』의 첫박인 太가 『방산한씨금보』에서는 潢으로 나타나 음의 변형이 나타난다. 이후 『칠현금보』의 두 번째 박에 나오는 備이 『방산한씨금보』에서는 두 번째 박에 ‘南-林’으로 나타나 林이 추가되었다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작해서 南을 두 번 반복하고 潢으로 상행하였다가 南으로 내려가고 다시 潢으로 상행한 후 南을 거쳐 林으로 하행하는 [汰-南-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에서는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나오는 黃이 『아악부가야금보』에서는 汰로 전해져 음이 변형되어었다.

『현행가야금보』는 汰로 시작하여 두 번째 박에 ‘南-林’의 선율로 연결되고 南을 거쳐 潢으로 연결된다. 이후의 선율은 『아악부가야금보』의 선율과 같아 [汰-南-林-南-潢-南-潢-南-林]의 진행이다. 『아악부가야금보』의 두 번째 박에 나타나는 南이 『현행가야금보』에서는 두 번째 박에 ‘南-林’의 선율로 변화되어 林이 추가되었다.

여민락 제4장 제17각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승에는 음의 변형형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지면서도 음의 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승과정에서는 음의 변형형태와 새로운 음이 삽입되어 추가형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승에는 변형 형태가 나타났다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에는 새로운 음이 첨가되는 방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제18각

『칠현금보』는 侏으로 시작해 備으로 연결된다. 이후 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 黃으로 하행하였다가 仲부터 太와 黃을 거쳐 備으로 순차적인 하행진행을 보여 [侏-備-太-仲-黃-仲-太-黃-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까

지 나타나는 ‘黃-太’의 선율이 『칠현금보』에서는 여섯 번째 박부터 여덟 번째 박까지 ‘黃-仲-太’로 전해져 仲이 추가되었다.

『학포금보』는 林으로 시작하여 備과 太를 거쳐 仲으로 상행한다. 이후 黃에서 太로 연결된 후 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [林-備-太-仲-黃-太-黃-備]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되는 과정에서는 생략형태가 나타나는데 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나타난 仲이 생략되어 전승되었다.

『방산한씨금보』는 林으로 시작하여 南과 汰를 거쳐 泐으로 상행했다가 潢으로 이어진다. 이후 汰로 상행하여 潢을 거쳐 南으로 하행하는 [林-南-汰-泐-潢-汰-潢-南]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기록되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 땐 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 생략현상이 나타나는데 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나타난 仲이 『방산한씨금보』에서는 생략되어 전승되었다.

『아악부가야금보』의 선율은 林으로 시작하여 南과 汰를 거쳐 泐으로 상행했다가 潢으로 이어진다. 이후 汰로 상행하여 潢을 거쳐 南으로 하행하는 [林-南-汰-泐-潢-汰-潢-南]의 선율로 『삼죽금보』와 같은 선율형이다. 그러므로 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』의 선율도 『아악부가야금보』의 선율과 같은 [林-南-汰-泐-潢-汰-潢-南]의 선율로 동일하게 전승되었다.

여민락 제4장 제18각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에도 새로운 음이 삽입되는 방식으로 인한 추가형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전해지면서는 음의 생략형태가 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승과정에서도 음의 생략형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승은 같은 선율형으로 나타나 동일하게 전승되고 있다.

10) 제4장 제19각과 제20각

<악보 170> 19세기 후반이후 제4장 제19-20각의 선율비교

『삼죽금보』	ㄹ		ㄹ		ㄹ		ㄹ	ㄷ		ㄷ		ㅌ	ㅅ	ㄹ	ㅅ	ㄹ	ㅌ	ㄷ
『칠현금보』	ㄹ		ㄹ	ㅎ	ㄹ		ㄹ	ㄷ		ㄷ		ㅌ	ㅅ		ㄹ		ㄹ	ㅌ
『학포금보』	ㄹ		ㄹ	ㅎ	ㄹ		ㄹ	ㄷ		ㄷ		ㅌ	ㅅ		ㄹ		ㄹ	ㅌ
『방산한씨 금보』	ㄹ		ㄹ	ㄹ		ㄹ		ㄹ	ㄷ		ㄷ	ㅌ	ㅅ		ㄹ		ㅌ	ㄷ
『아악부 가야금보』	ㄹ		ㄹ	ㄹ		ㄹ		ㄷ	ㅌ		ㄷ	ㅌ	ㅅ		ㄹ		ㅌ	ㄷ
『현행 가야금보』	ㄹ		ㄹ	ㄹ		ㄹ		ㄷ	ㅌ		ㄷ	ㅌ	ㅅ		ㄹ		ㅌ	ㄷ

<악보 170>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제19-20각의 선율이다.

제4장 제19각

『칠현금보』는 ㄹ으로 시작하여 ‘ㄹ-ㄹ’의 옥타브선율이 이어지고 ㄹ을 두 번 반복한 후 ㄷ으로 상행하여 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄷ]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』이 여섯 번째 박에 나오는 ㄹ이 『칠현금보』에는 보이지 않아 생략되었다.

『학포금보』는 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄷ]의 선율을 보여 『칠현금보』와 같은 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』는 ㄹ에서 ‘ㄹ-ㄹ’으로 연결되고 이후 ㄹ을 두 번 반복한 후 ㄷ으로 하행하는 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄷ]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 두 악보의 선율형이 같으므로 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 동일한 선율이 전승되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘ㄹ-ㄹ-ㄹ’의 옥타브선율을 연주한 후 ‘ㄹ’으로 이어진 후 ㄷ을 거쳐 ㅌ로 하행하는 [ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄹ-ㄷ-ㅌ]의 선율이다. 『아악부가야금보』의

선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 땐 제외하기로 한다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 생략형태와 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 橫이 『아악부가야금보』에 전해지지 않아 생략되었고 『삼죽금보』의 아홉 번째 박의 선율인 ‘㉞-㉞’이 『아악부가야금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박에서 ‘㉞-太’로 전해져 음의 변형이 일어났음을 알 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율로 [林-㉞-林-林-㉞-㉞-太]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되었다.

여민락 제4장 제19각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전해지면서는 동음반복의 방식으로 추가형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에는 음이 탈락되어 생략형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』로의 전승과정에는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에서는 음의 생략형태와 변형형태가 나타났고 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』는 같은 선율형으로 동일하게 전승되고 있다.

제4장 제20각

『칠현금보』는 ㉞에서 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 ㉞으로 연결되었다가 備과 太를 거쳐 ㉞으로 상행하는 [㉞-太-黃-㉞-備-太-㉞]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 생략되는 음들이 있는데 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 備과 일곱 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 나타나지 않고 생략되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 [㉞-太-黃-㉞-備-太-㉞]의 선율을 보여 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』는 『칠현금보』의 선율보다 한 옥타브 높은 선율로 기보되어 있어 [泚-汰-潢-林-南-汰-泚]의 선율이다. 옥타브의 차이만 있을 뿐 『칠현금보』의 선율형과 『방산한씨금보』의 선율형이 같으므로 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』는 ㉞에서 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 ㉞으로 연결되었다가

備과 太를 거쳐 仲으로 상행하는 [泚-汰-潢-林-南-汰-泚]의 진행을 보인다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에는 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 다섯 번째 박에 나오는 備과 일곱 번째 박에 나오는 黃이 『아악부가야금보』에서는 나타나지 않고 생략되었다.

『현행가야금보』 역시 『아악부가야금보』의 선율과 같아 [泚-汰-潢-林-南-汰-泚]의 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제20각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에서 음이 탈락되어 생략형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』까지 같은 선율형으로 동일한 형태가 나타난다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에는 생략형태가 나타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

11) 제4장 제21각과 제22각

<악보 171> 19세기 후반이후 제4장 제21-22각의 선율비교

『삼죽금보』	黃		備	黃		黃		黃	太		黃		備	黃		黃		仲	太	黃	
『칠현금보』	黃		備	黃		黃		黃	太		黃		備	黃		太		仲	太	黃	
『학포금보』	黃		備	黃		黃		黃	太		黃		備	黃		仲		太	黃		
『방산한씨금보』	潢		潢		潢		潢		汰		潢		南	潢		泚		汰	潢		
『아악부가야금보』	潢		黃		潢		潢		汰		潢		南	潢		泚		汰	潢		
『현행가야금보』	潢		黃		潢		潢		汰		潢		南	潢		泚		汰	潢		

<악보 171>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』

보』에 나타나는 제4장 제21-22각의 선율이다.

제4장 제21각

『칠현금보』는 ‘黃-橫-黃’의 옥타브선율을 연주한 후 ‘黃ㄱ’과 黃이 이어지고 太로 하행하는 [黃-橫-黃-黃ㄱ-黃-太]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』는 같은 선율이므로 동일하게 전승되었다.

『학포금보』도 『칠현금보』와 같은 선율로 [黃-橫-黃-黃ㄱ-黃-太]의 진행을 보이고 있어 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 가락이 전승되었다.

『방산한씨금보』도 『칠현금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 되어있어 [潢-黃-潢-潢ㄱ-潢-汰]의 진행을 보이고 있다. 두 악보의 선율형이 같으므로 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 동일한 선율이 전승되었음을 알 수 있다.

『아악부가야금보』도 옥타브의 차이만 있을 뿐 『삼죽금보』와 같은 선율형으로 [潢-黃-潢-潢ㄱ-潢-汰]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』 역시 [潢-黃-潢-潢ㄱ-潢-汰]의 선율로 『아악부가야금보』와 같은 선율이다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 가락이 이어지고 있다.

여민락 제4장 제21각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』, 『현행가야금보』에 이르기까지는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

제4장 제22각

『칠현금보』는 黃으로 시작해 한음 아래인 備으로 내려갔다가 黃과 太를 거쳐 仲으로 상행한 후 太를 거쳐 黃으로 돌아오는 [黃-備-黃-太-仲-太-黃]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 음의 변형이 일어났는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 太로 나타나 음의 변형을 볼 수 있다.

『학포금보』는 黃에 이어 備으로 하행했다가 黃으로 돌아온 후 仲으로 상행했다가 太를 거쳐 黃으로 하행하는 [黃-備-黃-仲-太-黃]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되는 과정에는 생략현상이 나타난다. 『칠현금보』의 네 번째 박

부터 일곱 번째 박까지의 선율이 ‘黃-太-仲’인데 비해 『학포금보』에서는 세 번째 음과 네 번째 음에 ‘黃-仲’의 선율로 나타나 『학포금보』에서 太가 생략되었다.

『방산한씨금보』는 『학포금보』보다 한 옥타브 위의 선율로 [潢-南-潢-泐-汰-潢]의 진행을 보인다. 옥타브의 차이만 있을 뿐 『방산한씨금보』와 『학포금보』의 선율형이 같으므로 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승된 것과 같이 『칠현금보』의 여섯 번째 박에 나오는 太가 탈락되어 전해져 생략현상이 나타난다.

『아악부가야금보』는潢으로 시작해 한음 아래인 滿으로 내려갔다가潢과 汰를 거쳐 泐으로 상행한 후 汰를 거쳐潢으로 돌아오는[潢-南-潢-泐-汰-潢]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승은 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃이 『아악부가야금보』에서는 보이지 않아 생략되었다.

『현행가야금보』 또한 『아악부가야금보』와 선율이 같아 [潢-南-潢-泐-汰-潢]의 진행을 보이고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승됨을 알 수 있다.

여민락 제4장 제22각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에는 음의 변형형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』로의 전승과정에는 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승에서는 생략형태가 나타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

12) 제4장 제23각과 제24각

<악보 172> 19세기 후반이후 제4장 제23-24각의 선율비교

『삼죽금보』	備	黃	備	倝		備		倝	備		太		仲	仲	太	黃		太	黃	備		
『칠현금보』	備		備	倝		備		倝	備		太	ㄱ		林	仲	- 太	黃	仲	太	黃	備	
『학포금보』	備		備	倝		備		倝	備		太	ㄱ		林	仲		太	黃		太	黃	備
『방산한씨 금보』	南		南	林		南		林	南		太	ㄱ		林	仲	- 太	黃		太	黃	備	
『아악부 가야금보』	南	潢	南	林		南		林	南		汰	ㄱ		泚	泚	汰	潢		汰	潢	南	
『현행 가야금보』	南	潢	南	林		南		林	南		汰	ㄱ		泚	泚	汰	潢		汰	潢	南	

<악보 172>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제23-24각의 선율이다.

제4장 제23각

『칠현금보』는 備을 두 번 반복하고 林으로 하행했다가 備으로 돌아온 후 다시 林으로 내려갔다가 備으로 마무리되는 [備-備-林-備-林-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 생략형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 나타나지 않아 생략된 것을 알 수 있다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 [備-備-林-備-林-備]의 선율이므로 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 선율이 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』는 『칠현금보』보다 한 옥타브 높은 선율로 되어 있어 『南-南-林-南-林-南]의 진행을 보인다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있고 두 악보는 옥타브의 차이만 있을 뿐 선율형은 같으므로 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』는 南으로 시작하여 潢으로 상행했다가 南을 거쳐 林으로 하행한다. 이후 南에서 한음 내려간 林으로 연결된 후 다시 南으로 돌아오는 [南-潢

-南-林-南-林-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있을 뿐 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율인 [南-潢-南-林-南-林-南]의 진행을 보이고 있어 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되었음을 알 수 있다.

여민락 제4장 제23각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승되면서 음이 탈락되어 생략형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』로의 전승은 동일하게 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승은 같은 선율로 동일한 형태로 전승되었다.

제4장 제24각

『칠현금보』는 ‘太’로 시작하여 林으로 상행한 후 仲과 太를 거쳐 黃으로 하행한 후 다시 仲으로 상행하였다가 太와 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [太-林-仲-太-黃-仲-太-黃-備]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정을 살펴보니 변형형태와 추가형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 세 번째 박에 나오는 仲이 『칠현금보』의 세 번째 박에서 林으로 바뀌어 변형되었고 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나오는 仲은 『삼죽금보』에는 없던 음으로 새롭게 추가되었다.

『학포금보』는 ‘太’에서 林으로 연결된 후 仲과 太를 거쳐 黃으로 내려오고 다시 太로 상행해 黃을 거쳐 備으로 하행하는 [太-林-仲-太-黃-太-黃-備]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서 생략현상이 나타나는데 『칠현금보』의 일곱 번째 박에 나오는 仲이 『학포금보』에는 전해지지 않으므로 仲이 생략되었다.

『방산한씨금보』의 양금보는 太로 시작하여 林으로 상행했다가 仲으로 하행하여 지속하다가 南으로 마무리되는 ‘太-林-仲-南’의 선율이다. 그런데 첫 번째 박에 나오는 太의 거문고구음이 ㄱ이고 네 번째 박에 나오는 仲을 지속하는 부분에 나타나는 거문고구음이 다섯 번째 박부터 아홉 번째 박까지 ‘太-黃-太-黃’으로 나타난다. 그 결과 총 8개의 음으로 구성되어 있고 [太-林-仲-太-黃-太-黃-南]의 선율로 볼 수 있겠다. 『학포금보』와 『방산한씨금보』의 선율형이 같으므로 『칠현

금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에 생긴 음의 생략형태는 『학포금보』의 설명과 같다.

『아악부가야금보』는 ‘汰ᄃᆞ’으로 시작하여 泚를 두 번 반복하고 汰를 거쳐 潢으로 하행했다가 다시 汰로 상행해 潢을 거쳐 南으로 하행하는 [汰ᄃᆞ-泚-泚-汰-潢-汰-潢-南]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있을 뿐 선율형이 같아 동일하게 전승되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 [汰ᄃᆞ-泚-泚-汰-潢-汰-潢-南]의 선율이므로 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되어 왔다고 할 수 있다.

여민락 제4장 제24각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승되는 과정에서 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』로의 전승과정에서는 음의 생략형태가 나타났다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정과 『아악부가야금보』와 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

13) 제4장 제25각과 제26각

<악보 173> 19세기 후반이후 제4장 제25-26각의 선율비교

『삼죽금보』	林		潢	林		潢	林		林	仲		黃	備	林	仲		林	黃	備	黃	
『칠현금보』	林		潢	洪	林		林		林	仲		黃	備	林	備	仲		林		備	黃
『학포금보』	林		潢	洪	林		林		林	仲		無	備		林	仲		林		備	黃
『방산한씨금보』	林		林	林		林		林	仲			潢	南	林	仲		林		南	潢	
『아악부가야금보』	林		林	林		林	ᄃᆞ		仲	太		潢	南	林	仲		林	潢	南	潢	
『현행가야금보』	林		林	林		林	ᄃᆞ		仲	太		潢	南	林	仲		林	潢	南	潢	

<악보 173>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제25-26각의 선율이다.

제4장 제25각

4장의 19각의 설명과 같음.

제4장 제26각

4장의 16각의 설명과 같음.

14) 제4장 제27각과 제28각

<악보 174> 19세기 후반이후 제4장 제27-28각의 선율비교

『삼죽금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	林		太		黃	黃	備	黃		備	林	
『칠현금보』	太	備	林	備	黃		備	黃	備	林		太		黃	黃	- 備	太		備	林
『학포금보』	黃	備	備	黃		備	黃	備	林		太		黃	黃		備	太		備	林
『방산한씨 금보』	潢	南	林	南	潢		南	潢	南	林		汰		潢	潢	- 南	汰		南	林
『아악부 가야금보』	汰	南	南	潢		南	潢	南	林		汰		潢	潢	南	汰		南	林	
『현행 가야금보』	汰	南-林	南	潢		南	潢	南	林		汰		潢	潢	南	汰		南	林	

<악보 174>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제27-28각의 선율이다.

제4장 제27각

『칠현금보』는 太로 시작하여 ‘備-倝’으로 이어진 후 備를 거쳐 黃으로 상행하여 備으로 하행했다가 다시 黃으로 상행한다. 이후 備를 거쳐 倝으로 하행하는 [太-備-倝-備-黃-備-黃-備-倝]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 변형형태와 추가형태가 함께 나타났다. 『삼죽금보』의 첫 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 첫 박에 太로 나타나 음의 변형이 일어났다. 또한 『삼죽금보』의 두 번째 박에 나오는 備이 『칠현금보』에서는 두 번째 박에 ‘備-倝’으로 나타나 倝이 추가되었다.

『학포금보』는 黃으로 시작하여 備를 두 번 반복하고 黃으로 상행한다. 이후 備으로 내려갔다가 黃으로 돌아오고 備를 거쳐 倝으로 하행하는 [黃-備-備-黃-備-黃-備-倝]의 선율이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타난다. 『칠현금보』의 첫 박인 太가 『학포금보』에서는 黃으로 변형되었다. 또한 『칠현금보』의 두 번째 박에 나오는 ‘備-倝’선율이 『학포금보』에서는 두 번째 음에 備으로 전해져 倝이 생략되었다.

『방산한씨금보』는 潢으로 시작해서 ‘南-林’의 선율에 이어 南을 거쳐 潢으로 상행한다. 이후 南으로 하행했다가 潢을 연주하고 南을 거쳐 林으로 하행하는 [潢-南-林-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 때 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 변형형태가 나타난다. 『칠현금보』의 첫 박인 太가 『방산한씨금보』에서는 潢으로 나타나 음의 변형이 일어났다.

『아악부가야금보』는 汰로 시작해서 南을 두 번 반복하고 潢으로 상행하였다가 南으로 내려가고 다시 潢으로 상행한 후 南을 거쳐 林으로 하행하는 [汰-南-南-潢-南-潢-南-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율은 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서 변형현상이 나타나는데 『삼죽금보』의 첫 번째 박에 나타나는 黃이 『아악부가야금보』에서는 汰로 전해져 변형되었다.

『현행가야금보』는 汰로 시작하여 두 번째 박에 ‘南-林’의 선율로 연결되고 南을 거쳐 潢으로 연결된다. 이후의 선율은 『아악부가야금보』의 선율과 같아 [汰-南-林-南-潢-南-潢-南-林]의 진행이다. 『아악부가야금보』의 두 번째 박에 나타나는 南이 『현행가야금보』에서는 두 번째 박에 ‘南-林’의 선율로 변화되어 林이 추가되었다.

여민락 제4장 제27각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에는 음의 변형형태와 추가형태가 함께 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』로의 전승과정에서는 음의 변형형태와 생략형태가 함께 나타났다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승과정에서는 음의 변형형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서는 변형형태가 나타났다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』에 전해지면서는 음의 첨가방식으로 추가형태가 나타났다.

제4장 제28각

『칠현금보』는 ‘太’으로 시작해서 黃을 두 번 반복하고 備으로 내려간 다음 太로 상행한다. 이후 備을 거쳐 侏으로 하행하는 [太-黃-黃-備-太-備-侏]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나오는 黃이 『칠현금보』에서는 여섯 번째 박에 太로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 [太-黃-黃-備-太-備-侏]의 선율형을 보여 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 선율이 전승되었음을 알 수 있다.

『방산한씨금보』의 선율은 [汰-潢-潢-南-汰-南-林]으로 『칠현금보』보다 한 옥타브 위로 기보되었을 뿐 선율형은 같아 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』의 선율은 『방산한씨금보』와 같아 [汰-潢-潢-南-汰-南-林]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯 번째 박에 나타나는 黃이 『아악부가야금보』에서는 汰로 나타나 변형되었다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』의 선율형과 같아 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 선율로 전승되고 있다.

여민락 제4장 제28각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에도 변형형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』에 이르기까지 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에는 변형형태가 나

타나고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승에서는 동일한 형태가 나타났다.

15) 제4장 제29각과 제30각

<악보 175> 19세기 후반이후 제4장 제29-30각의 선율비교

『삼죽금보』	仲		橫	仲		仲		仲	侏		仲		侏	黃		無		無	侏	
『칠현금보』	仲		橫	仲		仲		仲	侏		仲		侏	黃		侏		侏	侏	
『학포금보』	仲		橫	仲		仲		仲	侏		仲		侏	黃		侏		侏	侏	
『방산한씨 금보』	仲		仲	仲		仲		仲	林		仲		林	黃		南		南	林	
『아악부 가야금보』	仲		仲	仲		仲		太	林		仲		林	黃		南		南	林	
『현행 가야금보』	仲		仲	仲		仲		太	林		仲		林	黃		無		無	林	

<악보 175>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제29-30각의 선율이다.

제4장 제29각

『칠현금보』는 仲에 이어 ‘橫-仲’의 옥타브선율을 연주한 후 仲을 두 번 반복하고 侏으로 상행하는 [仲-橫-仲-仲-仲-侏]의 선율이 나타난다. 『삼죽금보』와 『칠현금보』의 선율형이 같으므로 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 동일하게 전승되었다.

『학포금보』는 仲으로 시작하여 ‘橫-仲’의 옥타브선율이 나타나고 仲을 두 번 반복한 후 侏으로 상행하는 [仲-橫-仲-仲-仲-侏]의 진행이다. 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되는 과정은 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』의 아홉 번째 박에 나오는 侏이 『학포금보』에서는 侏으로 전해져 음이 변형되었다.

『방산한씨금보』는 仲의 옥타브주법에 이어 仲을 두 번 반복하고 林으로 상행하는 [仲-仲-仲-仲-仲-林]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율형은 옥타브가 높게 기보되어 있을 뿐 『칠현금보』의 선율형과 같아 동일하게 전승되었다.

『아악부가야금보』는 仲으로 시작해 仲-仲의 옥타브선율로 이어지고 仲₇을 연주한 후 太로 하행하였다가 林으로 상행하는 [仲-仲-仲-仲₇-太-林]의 선율이 나타난다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 때 제외하기로 한다. 『삼죽금보』가 『아악부가야금보』로 전승되면서 음의 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여덟 번째 박에 나오는 仲이 『아악부가야금보』에서는 여덟 번째 박에 太로 전해져 음의 변형이 일어났음을 볼 수 있다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 [仲-仲-仲-仲₇-太-林] 선율로 전해져 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제29각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에서는 같은 선율이 나타나 동일형태로 전승되었고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서는 음의 변형형태가 나타났다. 『방산한씨금보』와 『칠현금보』의 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서는 음의 변형형태가 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승은 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

제4장 제30각

『칠현금보』는 仲으로 시작해 侏를 거쳐 黃으로 상행하는 선율에 이어 備을 두 번 반복하고 侏으로 하행하는 [仲-侏-黃-備-備-侏]의 선율이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 음의 변형형태가 나타났다. 『신증금보』의 여섯 번째부터 여덟 번째 박까지의 선율인 ‘無₇-無’가 『삼죽금보』의 여섯 번째부터 여덟 번째 박까지 ‘備-備’으로 전해져 無에서 備으로 음이 변형되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 선율이 같아 [仲-侏-黃-備-備-侏]의 진행을 보이고 있고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 仲으로 시작해 林을 거쳐 潢으로 상행하는 선율에 이어 南을

두 번 반복하고 林으로 하행하는[仲-林-潢-南-南-林]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에는 음의 변형형태가 나타나는데 『삼죽금보』의 여섯번째박과 여덟번째 박에 나타나는 無음이 『아악부가야금보』에서는 南으로 나타나 변형되었다.

『아악부가야금보』의 선율도 『방산한씨금보』의 선율과 같아 [仲-林-潢-南-南-林]의 진행을 보이고 있다. 『칠현금보』와 『아악부가야금보』 두 악보는 옥타브의 차이만 있을 뿐 선율형은 같아 동일하게 전승되어왔다.

『현행가야금보』는 仲으로 시작하여 林을 거쳐 潢으로 상행한 후 無를 두 번 연주하고 林으로 하행하는 선율이 나타나 [仲-林-潢-無-無-林]의 진행을 보인다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되어왔다.

여민락 제4장 제30각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에는 음의 변형형태가 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』와 『방산한씨금보』에 이르기까지 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정과 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』의 전승과정에서는 음의 변형형태가 나타났다.

16) 제4장 제31각과 제32각

<악보 176> 19세기 후반이후 제4장 제31-32각의 선율비교

『삼죽금보』	仲	横	仲		仲	仲	伋	休		仲		横	仲		仲		仲	仲	청		
『칠현금보』	仲		横	홍	仲		仲	伋	伋	休		伋	仲	横	홍	仲		仲		仲	伋
『학포금보』	仲		横	홍	仲		仲	伋	伋	休		伋	仲	横	홍	仲		仲		仲	伋
『방산한씨 금보』	仲		仲	仲		仲	黃	太	林		太	仲	仲	仲		仲		太	黃		
『아악부 가야금보』	仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	林		仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	黃
『현행 가야금보』	仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	林		仲		仲	仲		仲	ㄱ		太	黃

<악보 176>의 선율은 19세기 후반이후의 악보로 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』에 나타나는 제4장 제31-32각의 선율이다.

제4장 제31각

『칠현금보』는 仲으로 시작하여 ‘橫-仲’의 옥타브선율에 이어 仲을 한 번 더 연주하고 伋를 두 번 반복한 후 休으로 상행하는 선율로 [仲-橫-仲-仲-伋-伋-休]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 여섯 번째 음에 나오는 仲이 『칠현금보』에서 伋로 전해져 仲에서 伋로 음이 변형되었다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 [仲-橫-仲-仲-伋-伋-休]의 선율을 보여 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일한 가락이 전승되었다.

『방산한씨금보』는 仲-仲-仲의 옥타브선율에 이어 仲을 한번 반복하고 黃으로 하행했다가 太를 거쳐 林으로 상행하는 선율로 [仲-仲-仲-仲-黃-太-林]의 진행을 보인다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의 차이는 선율형을 비교할 때 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에는 음의 변형이 나타나는데 『칠현금보』의 일곱 번째

박에 나오는 ㄱ가 『방산한씨금보』의 일곱 번째 박에 黃으로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『아악부가야금보』는 仲-仲-仲의 옥타브선율에 이어 ‘仲ᄃᆞᆫ’이 이어지고 太로 하행했다가 林으로 상행하는 [仲-仲-仲-仲ᄃᆞᆫ-太-林]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서 생략된 음이 있는데 『삼죽금보』의 일곱 번째 박에 나오는 仲이 『아악부가야금보』에서는 생략된 채 전해져 음의 생략현상이 나타난다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율로 [仲-仲-仲-仲ᄃᆞᆫ-太-林]의 진행이고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일한 선율이 전승되고 있다.

여민락 제4장 제31각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에서 음의 변형형태가 나타났고 『칠현금보』에서 『학포금보』로의 전승과정은 선율형이 같으므로 동일하게 전승되었다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로의 전승과정에서는 음의 변형형태가 나타났으며 『삼죽금보』에 『아악부가야금보』로 전승되면서는 음의 생략현상이 나타났다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승은 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

제4장 제32각

『칠현금보』는 ㄱ로 시작하여 ‘仲-橫-仲’의 옥타브선율이 이어진 뒤 仲을 두 번 반복하고 ㄱ로 중지하는 [ㄱ-仲-橫-仲-仲-仲-ㄱ]의 진행이다. 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되면서 음의 추가형태와 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 첫 박인 仲이 『칠현금보』에서는 두 번째 박에 전해졌으므로 『칠현금보』의 첫 번째 박에 나타나는 ㄱ는 추가된 음이다. 한편 『삼죽금보』의 아홉 번째 박에 나타나는 仲은 『칠현금보』에서 아홉 번째 박에 ㄱ로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『학포금보』는 『칠현금보』와 같은 선율로 [ㄱ-仲-橫-仲-仲-仲-ㄱ]의 진행을 보이고 있고 『칠현금보』에서 『학포금보』로 동일하게 전승되었다.

『방산한씨금보』는 太로 시작하여 ‘仲-仲-仲’의 옥타브선율이 나오고 仲을 한번 반복한 후 太를 거쳐 黃까지 하행하는 [太-仲-仲-仲-仲-太-黃]의 선율이다. 『방산한씨금보』의 선율이 『칠현금보』보다 한 옥타브 높게 기보되어 있으나 옥타브의

차이는 선율형을 비교할 땐 제외하기로 한다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되면서 음의 변형형태가 나타났다. 『칠현금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박의 ‘ $\text{仲}-\text{依}$ ’선율이 『방산한씨금보』에서는 여덟번째박과 아홉 번째 박에 ‘ $\text{太}-\text{黃}$ ’으로 전해져 음의 변형을 확인할 수 있다.

『아악부가야금보』는 ‘ $\text{仲}-\text{仲}-\text{仲}$ ’의 옥타브선율로 시작되어 ‘ 仲 ’으로 연결되고 太 를 거쳐 黃 으로 하행하는 [$\text{仲}-\text{仲}-\text{仲}-\text{仲}-\text{太}-\text{黃}$]의 선율이다. 『아악부가야금보』의 선율이 『삼죽금보』보다 한 옥타브 높다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서 변형형태가 나타난다. 『삼죽금보』의 여덟 번째 박과 아홉 번째 박의 ‘ $\text{仲}-\text{仲}$ ’이 『아악부가야금보』에서는 여덟 번째박과 아홉 번째 박에 ‘ $\text{太}-\text{黃}$ ’으로 전해져 음의 변형이 일어났다.

『현행가야금보』는 『아악부가야금보』와 같은 선율로 [$\text{仲}-\text{仲}-\text{仲}-\text{仲}-\text{太}-\text{黃}$]의 진행을 보이고 있고 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 동일하게 전승되고 있다.

여민락 제4장 제32각의 『삼죽금보』부터 『현행가야금보』까지의 선율은 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로의 전승과정에서도 추가형태와 변형형태가 함께 나타났으며 『칠현금보』에서 『학포금보』로 전승되면서는 같은 선율형이 나타나 동일하게 전승되었다. 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정에서는 음의 변형형태가 나타났고 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되면서는 변형형태가 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정은 같은 선율형이 나타나 동일한 형태로 전승되었다.

이상 10박장단으로 되어있는 여민락 제4장의 『삼죽금보』부터 『칠현금보』, 『학포금보』, 『방산한씨금보』, 『아악부가야금보』를 거쳐 『현행가야금보』까지의 악보에서 나타나는 선율의 변화양상에 대해 살펴보았다. 다음의 <표 71>에서 보이듯이 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 변형형태로 31.7%로 나타나고 있다. 그 다음으로 많이 나타나는 형태는 추가형태가 26.8%, 생략형태가 24.4%로 나타나 변형, 추가, 생략형태가 비등한 비율로 나타나고 있음을 알 수 있다.

『칠현금보』에서 『학포금보』와 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』로 전승되는 과정

에서 가장 많이 나타나는 형태는 동일형태로 각각 55.5%와 54.5%의 비율을 보이고 있어 『학포금보』와 『방산한씨금보』는 절반이상의 선율이 『칠현금보』와 동일한 것을 알 수 있다.

『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 동일형태로 34.3%의 비율을 보이고 있고 변형형태와 생략형태가 31.4%의 비율로 나타나 동일, 변형, 생략형태가 비등한 비율임을 알 수 있다.

『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 동일형태로 78.8%의 비율로 나타난다. 이는 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로 큰 변화없이 동일한 선율로 전승되었음을 의미한다.

<표 71> 19세기 후반이후 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)

전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『삼죽금보』 → 『칠현금보』	26.8	31.7	24.4	17.1	-
『칠현금보』 → 『학포금보』	2.8	25	16.7	55.5	-
『칠현금보』 → 『방산한씨금보』	12.1	18.2	15.2	54.5	-
『삼죽금보』 → 『아악부가야금보』	2.9	31.4	31.4	34.3	-
『아악부가야금보』 → 『현행가야금보』	15.1	6.1	-	78.8	-

3. 소결론

『금합자보』부터 『현행가야금보』까지를 20박장단과 10박장단으로 나누어 분석해 보았다. 여민락 20박장단의 『금합자보』부터 『현행가야금보』까지의 악보를 분석하여 선율의 변화양상에 대해 알아본 결과는 다음의 <표 72>의 내용과 같이 정리할 수 있다.

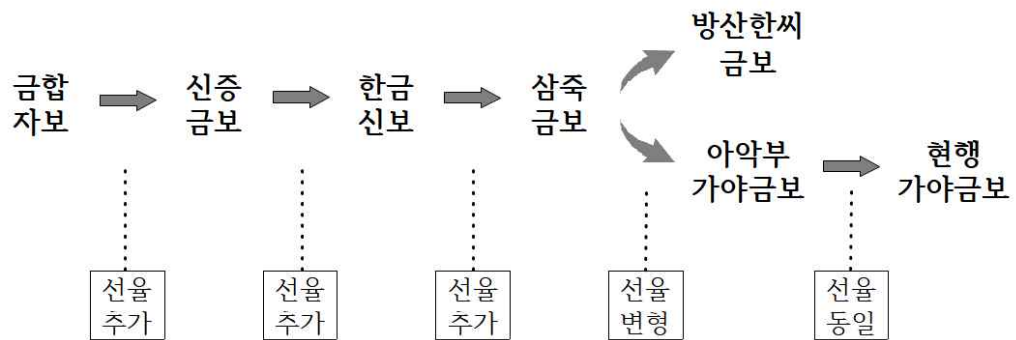
<표 72> 여민락 20박장단의 선율변화비율(%)

전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『금합자보』 → 『신증금보』	54.6	31.8	-	4.5	9.1
『신증금보』 → 『한금신보』	59.1	27.3	2.3	11.3	-
『한금신보』 → 『삼죽금보』	64.6	27.1	6.2	-	2.1
『삼죽금보』 → 『방산한씨금보』	13.8	43.1	41.4	1.7	-
『삼죽금보』 → 『아악부가야금보』	18.8	42.2	35.9	3.1	-
『아악부가야금보』 → 『현행가야금보』	8.8	11.8	-	79.4	-

『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금보』에서 『한금신보』로, 『한금신보』에서 『삼죽금보』로의 전승되는 과정에서 추가형태가 가장 많이 나타난다. 이는 성악곡 시절 단순했던 선율이 시대를 거치면서 여러 가지 방식으로 음이 추가되어 복잡한 선율로 확대되었다고 해석할 수 있겠다.

이후 『삼죽금보』에서 『방산한씨금보』와 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로의 전승과정에서는 변형형태가 가장 많이 나타나는데 이 시기에는 선율이 정리가 되는 시기라고 볼 수 있겠다. 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 동일형태가 가장 많이 나타나 선율이 유지되는 모습을 보이고 있다. 여민락 20박장단의 선율변천과정을 도표로 나타내면 다음과 같다.

<표 73> 여민락 20박장단의 선율변천과정



한편 여민락 10박장단의 『금합자보』부터 『현행가야금보』까지의 악보를 분석하여 선율의 변화양상에 대해 알아본 결과는 <표 74>의 내용과 같이 정리할 수 있다.

<표 74> 여민락 10박장단의 선율변화비율(%)

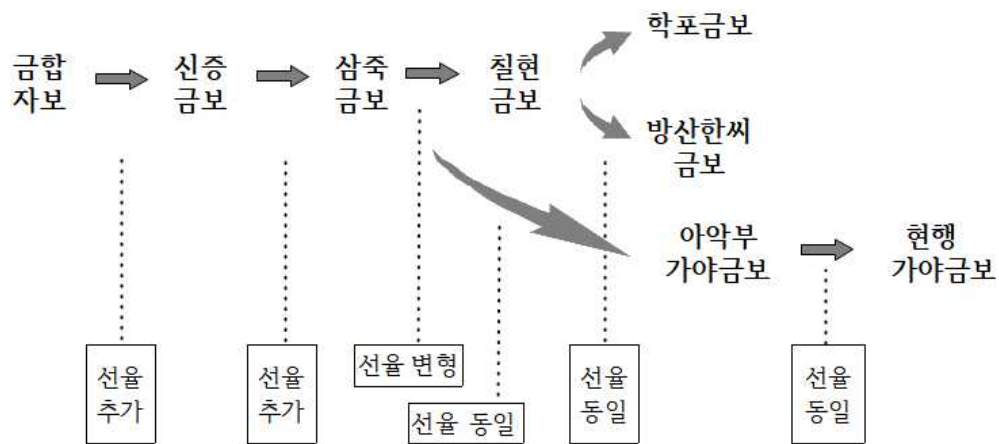
전승악보 \ 변화형태	추가	변형	생략	동일	상이
『금합자보』 → 『신증금보』	70.3	16.2	2.7	2.7	8.1
『신증금보』 → 『삼죽금보』	72.2	19.5	-	8.3	-
『삼죽금보』 → 『칠현금보』	26.8	31.7	24.4	17.1	-
『칠현금보』 → 『학포금보』	2.8	25	16.7	55.5	-
『칠현금보』 → 『방산한씨금보』	12.1	18.2	15.2	54.5	-
『삼죽금보』 → 『아악부가야금보』	2.9	31.4	31.4	34.3	-
『아악부가야금보』 → 『현행가야금보』	15.1	6.1	-	78.8	-

<표 74>에서와 같이 『금합자보』에서 『신증금보』로, 『신증금보』에서 『삼죽금보』로 전승되는 과정에서 가장 많이 나타나는 형태는 추가형태인데 성악곡 시절 단순했던 선율이 시대를 거치면서 여러 가지 방식으로 음이 추가되어 복잡한 선율로 확대되었다고 해석할 수 있겠다.

『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에는 변형형태가 가장 많이 나타나 선율이 정리가 되는 시기라고 볼 수 있겠다. 이후 『칠현금보』에서 『학포금보』, 『칠현금보』에서 『방산한씨금보』는 동일형태가 가장 많이 나타나 『칠현금보』의 선율이 유지되고 있다.

한편 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 동일, 변형, 생략형태가 비등한 비율로 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 동일형태가 가장 많이 나타나 『아악부가야금보』의 선율이 유지되고 있음을 알 수 있다. 여민락 10박장단의 선율변천과정을 표로 나타내면 다음의 표<75>의 내용과 같다.

<표 75> 여민락 10박장단의 선율변천과정



이상의 내용을 종합하여 살펴보면 성악곡이었던 『금합자보』와 『신증금보』시절에 단순했던 선율이 동음반복과 새로운 음이 추가되는 현상들을 거쳐 선율이 확대되고, 이후 후대로 갈수록 음이 변형되거나 생략되는 등의 변화를 거쳐 현재의 모습으로 유지되고 있음을 알 수 있다.

20박장단에서는 『아악부가야금보』부터 동일형태가 다수 나타나 비교적 근래에 와서 선율이 고정되는 현상이 나타나기 시작했고 10박장단에서는 『칠현금보』부터 동일형태가 다수 나타나 제1장보다 일찍 고정되는 현상이 나타나고 있음을 알 수 있다.

V. 결 론

여민락은 조선 초기에 용비어천가를 가사로 하여 창작된 대표적인 궁중음악으로 민간에서도 활발히 연주되어 여러 고악보로 전해지고 있다.

본 논문은 여민락이 수록되어 있는 고악보를 분석하고 그 선율을 가야금보로 변환하여 그에 따른 여민락의 선율 변천과정을 통시적인 관점에서 고찰한 연구이다. 여민락의 음악적 특징을 알아보기 위해 출현음수 및 음역과 속도의 상관관계를 살펴보고 여민락 선율의 변천을 선율확대기와 선율변형 및 고정화기로 나누어 여민락이 시기별로 어떠한 특징을 갖고 있는지를 알아보았다.

여민락의 거문고 고악보를 토대로 가야금선율을 재구성한 방법과 여민락 선율의 변천에 대한 연구를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 고악보의 거문고선율을 가야금선율로 재구성하기 위한 방법을 찾기 위하여 현행거문고와 가야금선율을 비교하여 변환기준을 세웠다. 가야금의 음역을 고려하여 거문고 고악보의 선율을 한옥타브 올려서 변환하였는데, 가야금으로 연주가 불가능한 음역의 선율은 한옥타브를 더 올려서 변환하였다. 또한 거문고의 ‘슬기둥’, ‘쌀갱’, ‘싸랭’ 등의 옥타브주법은 그대로 사용하고, ‘흥’은 이전음의 옥타브 아래음으로 변환하되 가야금의 조현상 옥타브 아래음이 없는 경우에는 가장 낮은 음인 横으로 대체하였다. ‘청’은 이전음과 동일음으로, ‘청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음’으로, ‘청-청-청’은 ‘이전음의 옥타브 아래음-원음-옥타브 아래음’으로 역보하였다.

둘째, 여민락의 출현음수와 옥타브주법의 횟수를 분석하여 제1장(20박장단)과 제4장(10박장단)의 속도의 이동(異同) 관계를 알아보았다. 출현음수의 증가는 선율의 확대를 거쳐 음악의 속도가 점차 느려지게 되는 변화를 갖게 되는 것으로 해석할 수 있다. 『금합자보』의 제1장과 제4장 모두 『신증금보』로 전해지면서 출현음수가

늘어나 1차적으로 느려졌고, 이후 『신증금보』에 비해 『삼죽금보』 제1장의 출현음수가 늘어나면서 2차 느려짐이 발생했을 것으로 추정된다. 제4장의 경우는 출현음수의 증가폭이 미비하여 비슷한 속도로 연주되었다는 것을 알 수 있다.

동일악보 내에서의 출현음수 및 옥타브주법의 횟수와 속도의 관계를 연관지어 살펴보았다. 『금합자보』와 『신증금보』시대에는 각각 제1장과 제4장의 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 비슷하여 악곡내에서 동일한 속도로 연주되었을 것으로 추정하였다. 『삼죽금보』는 제1장의 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 제4장보다 많이 나타난다는 점에서 제1장의 속도가 더 느려졌을 것으로 추정하였다. 그러므로 『삼죽금보』시대에 제1장은 느리게 연주되었고, 제4장은 제1장보다 빠르게 연주되었으며, 이러한 속도의 변화가 현재까지 지속되고 있다고 추정해볼 수 있다.

가야금 음역의 변화를 성악곡과 기악곡으로 연관지어 살펴보았다. 제1장과 제4장 모두 『금합자보』시대에 한옥타브 반정도의 음역대를 보이다가 후대로 올수록 두옥타브 반에 이르는 넓은 음역대를 갖게 된다. 넓은 음역대는 가야금의 12현을 모두 사용하는 것으로 성악곡이 기악곡화되면서 생겨난 특징이다. 이러한 음역 확대양상은 음악사적 발전과정에서 생성된 특징이라고 볼 수 있다.

셋째, 『금합자보』부터 『현행가야금보』까지의 선율을 비교·분석하여 제1장(20박장단)과 제4장(10박장단)의 변천과정을 알아보았다. 제1장은 『금합자보』, 『신증금보』, 『한금신보』, 『삼죽금보』를 거치며 여러 가지 방식으로 음이 추가되어 복잡한 선율로 확대되었다고 해석할 수 있다. 이후 『방산한씨금보』와 『아악부가야금보』로 전승되면서 선율의 변형형태가 많이 나타나고, 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 선율의 변화 없이 유지되는 모습을 보이고 있다.

제4장은 『금합자보』에서 『신증금보』, 『삼죽금보』를 거치며 음이 추가되어 선율이 확대되었고, 『삼죽금보』에서 『칠현금보』로 전승되는 과정에서는 선율의 변형형태가 가장 많이 나타났다. 이후 『칠현금보』에서 『학포금보』, 『방산한씨금보』로 전승되면서 변화없이 선율이 유지되었다. 『삼죽금보』에서 『아악부가야금보』로 전승되는 과정에는 선율의 동일, 변형, 생략형태가 비등한 비율로 나타났으며 『아악부가야금보』에서 『현행가야금보』로의 전승과정에서는 동일형태가 가장 많이 나타나 『아악부가야금보』의 선율이 유지되고 있음을 알 수 있다.

이를 종합하여 살펴보면 출현음수와 옥타브주법의 횟수가 늘어나면서 속도도 함께 느려져 음악적 변화가 일어나게 되었고, 성악곡시절의 음역보다 기악화된 이후의 음역이 넓어져 가야금의 음역을 모두 사용하는 음역확대현상이 나타나게 되었다.

『금합자보』와 『신증금보』시절에 단순했던 선율이 동음반복과 새로운 음이 추가되는 현상들을 거쳐 선율이 확대되고, 이후 후대로 갈수록 음이 변형되거나 생략되는 등의 변화를 거쳐 현재의 모습으로 유지되고 있음을 알 수 있다.

여민락 20박장단(제1장)은 선율이 고정되기까지 오랜 시간이 소요되어 비교적 근래에 와서 선율이 고정되는 현상이 나타나기 시작했고, 선율이 고정되기 이전에 속도와 선율의 변화가 많이 있었다는 것을 알 수 있다. 그에 반해 여민락 10박장단(제4장)은 20박장단에 비해 선율이 일찍 고정되어 속도가 미리 정해진 채 유지되었고 선율의 변화도 적은 편이었음을 알 수 있다.

전통음악의 선율 변천과정에 대한 연구는 전통음악의 계승과 발전을 위해 필요한 일이라고 생각된다. 특히 고악보에 대한 연구는 당시 음악의 양식과 악곡의 변천과정을 알아보는 데 매우 중요한 일이다. 여민락의 역사적 가치를 생각했을 때 여민락이 담긴 고악보를 해독하고 그에 따른 선율을 비교 분석하는 일은 의미 있는 일일 것이다. 또한 여민락의 시대별 가야금선율의 흐름을 알아보는 것은 음악의 역사를 거슬러보는 계기가 되고 복원연주에 대한 단초를 제시할 수 있을 것이라 생각된다. 본 논문을 통한 여민락의 가야금 선율에 관한 연구가 고악보연구의 하나의 방법론이 되기를 기대해본다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김우진. 『거문고 육보체계에 관한 통시적 고찰』. 서울: 민속원, 2015.
- _____. 『한국음악학 연구방법론』. 서울: 민속원, 2015.
- 서한범. 『국악통론』. 서울: 태림출판사, 1996.
- 오용록. 『한국음악형성론』. 서울: 민속원, 2012.
- 이혜구. 『三竹琴譜의 譯譜 및 註釋』. 성남: 한국정신문화연구원, 1998.
- _____. 『신역 악학궤범』. 서울: 국립국악원, 2000.
- 장사훈. 『국악총론』. 서울: 세광음악출판사, 1985.
- _____. 『거문고 조현법의 변천』. 『전통음악연구』. 서울: 보진재, 1975.

2. 논문

- 김경아. “여창가곡 세피리 선율분석 연구: 반복선율에 기하여”. 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2014.
- 김근섭. “현행 여민락에 나타난 피리 시김새의 연구”. 단국대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 김소연. “여민락의 거문고 선율 비교연구: 장인식·임석윤과 고악보를 중심으로”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
- 김자경. “고악보 소재 여민락 관보에 관한 연구: 현행 여민락 관악선율과의 비교를 중심으로”. 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1997.
- 김종수. “세종조 아악정비가 여민락 보태평 정대업에 끼친 영향: 제도적 측면”.

- 『한국문화』, 서울대한국문화연구소, 1988.
- 김준영. “여민락과 보허사의 선율형성에 관한 연구”. 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2013.
- 김희정. “여민락만 악보의 시대별 변천과정 연구: 『속악원보』 권4와 권6, 현행을 중심으로”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 문숙희. “현악 여민락의 리듬변천에 관한 연구”. 『한국음악연구 제40집』, 서울: 한국국악학회, 2009.
- _____. “세종실록악보 여민락의 음악형식과 그 변천에 대한 고찰”. 『한국음악연구제41집』, 서울: 한국국악학회, 2009.
- _____. “정간보의 시가해석 재고”. 『한국음악연구 제45집』, 서울: 한국음악학회, 2009.
- 문재숙. “현행 거문고와 가야금의 보허사 비교”. 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1978.
- 박유빈. “속악원보 지편 소재 여민락 연구: 현보를 중심으로”. 원광대학교 대학원 석사학위논문, 2009.
- 박지선. “『속악원보』 권5의 관보 권7의 방향보 및 현행본령 대금보의 변화유형 연구”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 배양현. “현행 여민락의 거문고 선율과 피리선율의 비교”. 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1988.
- 사주현. “여민락의 해금선율에 관한 연구: 『속악원보』 여민락현보와의 비교를 중심으로”. 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2014.
- 송방송. “조선후기 여민락계 악곡의 전승양상”. 『한국음악연구제 41집』, 서울: 한국국악학회, 2007.
- _____. “조선후기 공연예술에 나타난 심미적 새양상”. 『한국문화연구 창간호』, 서울: 고려대학교 민족문화연구원 한국문화연구소, 2000.
- 송정희. “여민락의 해금과 피리 쇠는가락”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1989.
- 안아윤. “여민락 선율의 변천과정에 관한 연구: 『속악원보』 지편 권5현보와 아악부현금보 가야금보 중심”. 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2013.

- 유솔잎. “『속악원보』 권4의 여민락만과 『속악원보』 권5의 여민락관보 선율비교 고찰”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008.
- 윤미용. “현금과 가야금의 선율비교”. 『한국음악연구 제3·4권』. 1974.
- 윤소희. “보허사와 여민락의 선율비교: 현행 거문고보를 중심으로”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1983.
- 윤지윤. “여민락의 양금선율 변천 연구: 『양금여민락보』, 『아악부양금보』, 『현행양금보』”. 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017.
- 이상규. “국악기 구음법의 사적고찰”. 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003.
- 이수은. “현행 여민락의 가야금과 양금선율 비교분석”. 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 이정엽. “『세종실록』, 『금합자보』, 『속악원보』 수록 여민락의 변천연구. 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2002.
- 이종무. “현행 여민락의 선율 구조 분석: 피리선율을 중심으로”. 한국예술종합학교 석사학위논문, 2010.
- 이지영. “현악 정악의 장단별 불임새 연구”. 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2001.
- 이희단. “『속악원보』 권7의 방향보 여민락 영보와 현행 본령과 해령의 대금선율 연구”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 이혜구. “여민락고”. 『한국음악연구』, 서울: 국민음악연구회, 1957.
- 임미선. “여민락계 음악의 연주전통, 그 단절과 전승”. 『한국음악사학보 제 49권』, 서울: 한국음악사학회, 2012.
- 장사훈. “보허자논속고”. 『전통음악의 연구』, 서울: 보진재, 1975.
- 전명진. “여민락만의 음악적 특징연구: 『세종실록』, 『속악원보』, 현행을 중심으로. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008.
- 전인평. “여민락장단의 변천”. 『음악논단 제5집』, 서울: 한양대학교 음악연구소, 1991.
- 조경선. “여민락의 거문고와 피리선율 고찰: 『금합자보』 여민락과 비교를 통하여. 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2013.
- 최선아. “조선후기 금론연구”. 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012.

- 허윤정. “16세기 이후 거문고주법의 변천과정: 금보에 전하는 만·중·삭대엽을 중심으로”. 단국대학교 대학원, 박사학위논문, 2016.
- 홍종진. “여민락의 하삼장 연구”. 『국악교육 제40』, 서울: 한국국악교육학회, 2015.
- Jonathan Condit. “The evolution of Yomillak from the fifteenth century to the present day”. 『장사훈박사회갑기념 동양음악논총』, 서울: 한국국악학회, 1977.

3. 악보

- 김기수. 『한국음악 17 여민락』. 서울: 은하출판사, 1991.
- 『琴合字譜』. 『한국음악학자료총서 22』. 서울: 국립국악원, 1987.
- 『芳山韓氏琴譜』. 『한국음악학자료총서 14』. 서울: 국립국악원, 1984.
- 『三竹琴譜』. 『한국음악학자료총서 2』. 서울: 국립국악원, 1980.
- 『新證琴譜』. 『한국음악학자료총서 2』. 서울: 국립국악원, 1980.
- 『七絃琴譜』. 『한국음악학자료총서 16』. 서울: 국립국악원, 1984.
- 『學圃琴譜』. 『한국음악학자료총서 16』. 서울: 국립국악원, 1984.
- 『韓琴新譜』. 『한국음악학자료총서 18』. 서울: 국립국악원, 1985.
- 『雅樂部伽倻琴譜』. 『한국음악학자료총서 28』. 서울: 국립국악원, 1989.
- 최충웅. 『伽倻琴正樂譜』. 서울: 은하출판사, 2001.
- 황득주·이오규. 『정악거문고보』. 서울: 은하출판사, 2007.

부록악보 목차

1. 『금합자보』 여민락 제1장	301
2. 『금합자보』 여민락 제4장	303
3. 『신증금보』 여민락 제1장	305
4. 『신증금보』 여민락 제4장	306
5. 『한금신보』 여민락 제1장	307
6. 『삼죽금보』 여민락 제1장	308
7. 『삼죽금보』 여민락 제4장	309
8. 『칠현금보』 여민락 제4장	310
9. 『학포금보』 여민락 제4장	312
10. 『방산한씨금보』 여민락 제1장.....	313
11. 『방산한씨금보』 여민락 제4장.....	315
12. 『아악부가야금보』 여민락 제1장	316
13. 『아악부가야금보』 여민락 제4장	317

1. 『금합자보』 여민락 제1장

章東海												
(四)	(四)	로	上	望	上	(四)	러	下二	陸	下二	陸	下二
											陸	下二
				望	上		루	下一	陸	下一	陸	下一
							러우	一至	陸	一至	陸	一至
		로	上	陸	上	(四)	로	六	陸	上二	陸	上二
		러	上三	陸	上三							
		리	上三	陸	上三							
		러	上三	陸	上三						望	上二
		로	上	望	上一						望	上一
(四)		라	宮龍	陸	宮	(四)					望	上一
				望	宮		로	上	望	上二	望	上二
							리	上二	望	上二	望	上二

章東海樂民與					
① ㉔	라宮	進士	儲宮	① ㉔	
			儲宮		
			儲宮		
㉕	라宮		儲宮		
	리上		儲宮		
	라宮		儲宮		
㉖	루下	東	陰下		
			陰下		
	루下		陰宮		
	라宮		陰宮		
	루下		陰下		

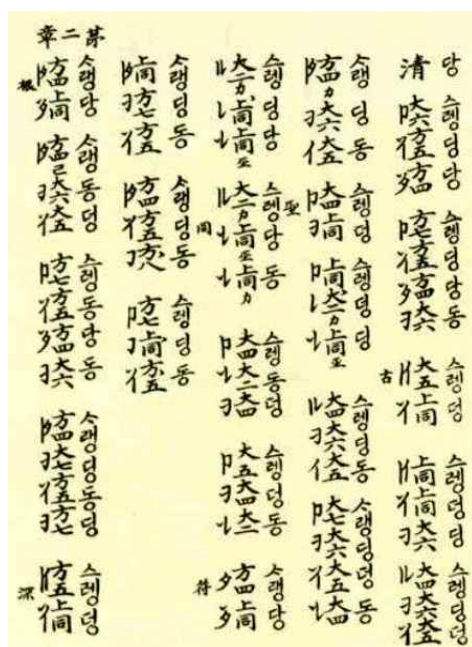
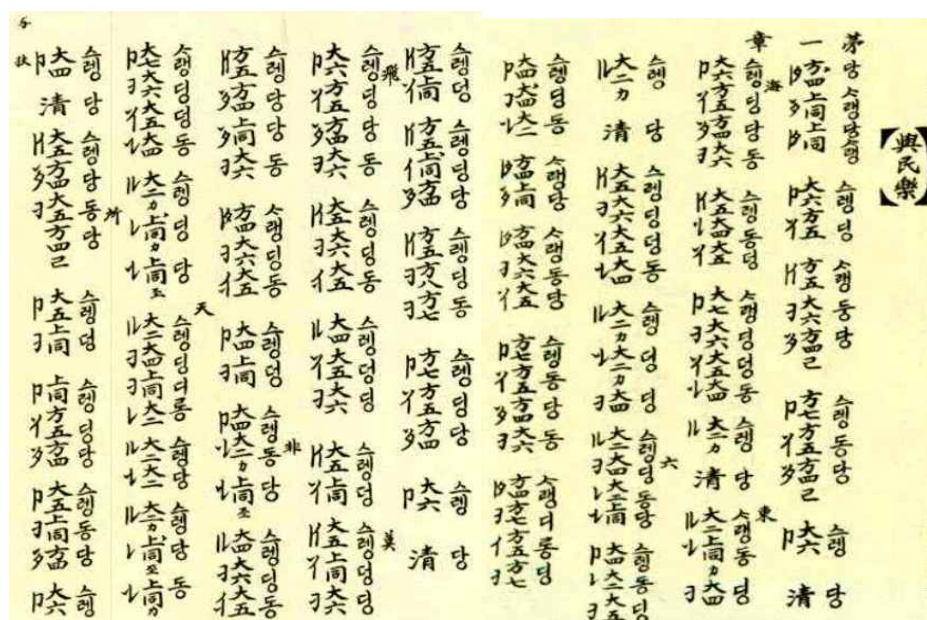
[illegible][illegible]

2. 『금합자보』 여민락 제4장

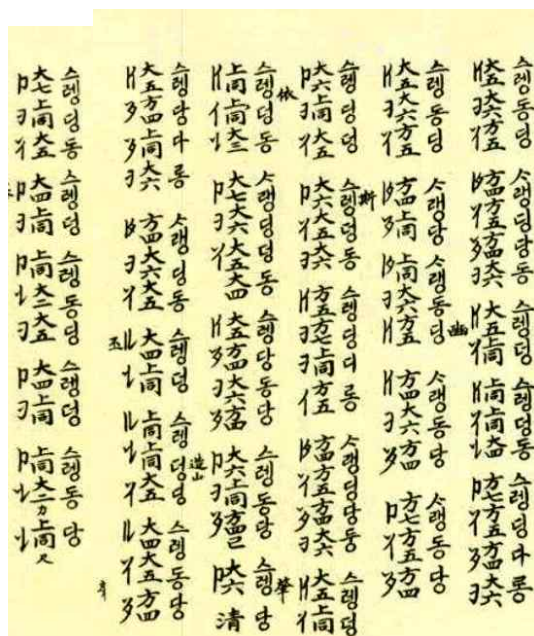
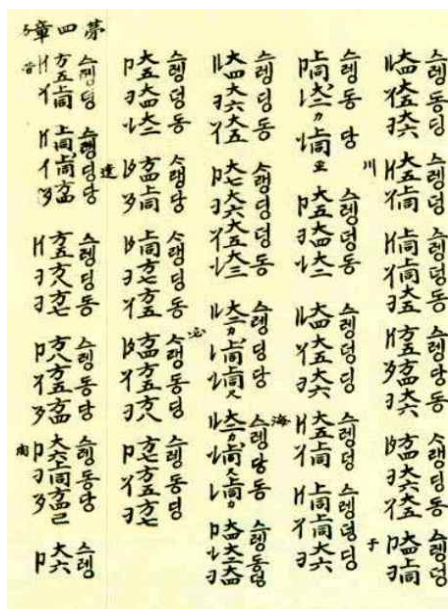
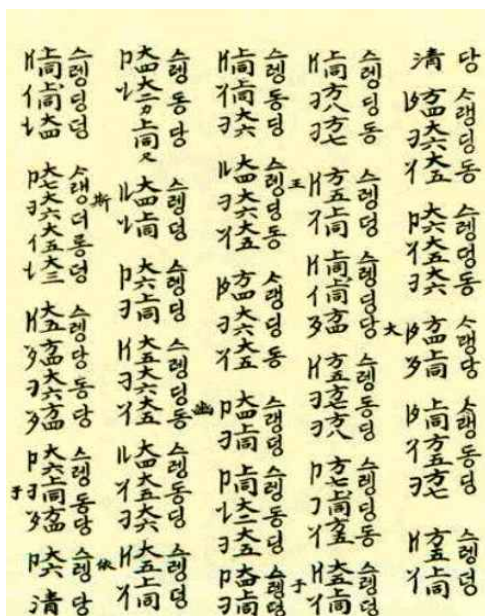
① ㉠	러 下三	㉡	㉢	㉣	㉤	㉥	㉦	㉧	㉨	㉩	㉪	㉫	㉬	㉭	㉮	㉯	㉰	㉱	㉲	㉳	㉴	㉵	㉶	㉷	㉸	㉹	㉺	㉻	㉼	㉽	㉾	㉿	㊀	㊁	㊂	㊃	㊄	㊅	㊆	㊇	㊈	㊉	㊊	㊋	㊌	㊍	㊎	㊏	㊐	㊑	㊒	㊓	㊔	㊕	㊖	㊗	㊘	㊙	㊚	㊛	㊜	㊝	㊞	㊟	㊠	㊡	㊢	㊣	㊤	㊥	㊦	㊧	㊨	㊩	㊪	㊫	㊬	㊭	㊮	㊯	㊰	㊱	㊲	㊳	㊴	㊵	㊶	㊷	㊸	㊹	㊺	㊻	㊼	㊽	㊾	㊿	㋀	㋁	㋂	㋃	㋄	㋅	㋆	㋇	㋈	㋉	㋊	㋋	㋌	㋍	㋎	㋏	㋐	㋑	㋒	㋓	㋔	㋕	㋖	㋗	㋘	㋙	㋚	㋛	㋜	㋝	㋞	㋟	㋠	㋡	㋢	㋣	㋤	㋥	㋦	㋧	㋨	㋩	㋪	㋫	㋬	㋭	㋮	㋯	㋰	㋱	㋲	㋳	㋴	㋵	㋶	㋷	㋸	㋹	㋺	㋻	㋼	㋽	㋾	㋿	㌀	㌁	㌂	㌃	㌄	㌅	㌆	㌇	㌈	㌉	㌊	㌋	㌌	㌍	㌎	㌏	㌐	㌑	㌒	㌓	㌔	㌕	㌖	㌗	㌘	㌙	㌚	㌛	㌜	㌝	㌞	㌟	㌠	㌡	㌢	㌣	㌤	㌥	㌦	㌧	㌨	㌩	㌪	㌫	㌬	㌭	㌮	㌯	㌰	㌱	㌲	㌳	㌴	㌵	㌶	㌷	㌸	㌹	㌺	㌻	㌼	㌽	㌾	㌿	㍀	㍁	㍂	㍃	㍄	㍅	㍆	㍇	㍈	㍉	㍊	㍋	㍌	㍍	㍎	㍏	㍐	㍑	㍒	㍓	㍔	㍕	㍖	㍗	㍘	㍙	㍚	㍛	㍜	㍝	㍞	㍟	㍠	㍡	㍢	㍣	㍤	㍥	㍦	㍧	㍨	㍩	㍪	㍫	㍬	㍭	㍮	㍯	㍰	㍱	㍲	㍳	㍴	㍵	㍶	㍷	㍸	㍹	㍺	㍻	㍼	㍽	㍾	㍿	㏀	㏁	㏂	㏃	㏄	㏅	㏆	㏇	㏈	㏉	㏊	㏋	㏌	㏍	㏎	㏏	㏐	㏑	㏒	㏓	㏔	㏕	㏖	㏗	㏘	㏙	㏚	㏛	㏜	㏝	㏞	㏟	㏠	㏡	㏢	㏣	㏤	㏥	㏦	㏧	㏨	㏩	㏪	㏫	㏬	㏭	㏮	㏯	㏰	㏱	㏲	㏳	㏴	㏵	㏶	㏷	㏸	㏹	㏺	㏻	㏼	㏽	㏾	㏿	㐀	㐁	㐂	㐃	㐄	㐅	㐆	㐇	㐈	㐉	㐊	㐋	㐌	㐍	㐎	㐏	㐐	㐑	㐒	㐓	㐔	㐕	㐖	㐗	㐘	㐙	㐚	㐛	㐜	㐝	㐞	㐟	㐠	㐡	㐢	㐣	㐤	㐥	㐦	㐧	㐨	㐩	㐪	㐫	㐬	㐭	㐮	㐯	㐰	㐱	㐲	㐳	㐴	㐵	㐶	㐷	㐸	㐹	㐺	㐻	㐼	㐽	㐾	㐿	㑀	㑁	㑂	㑃	㑄	㑅	㑆	㑇	㑈	㑉	㑊	㑋	㑌	㑍	㑎	㑏	㑐	㑑	㑒	㑓	㑔	㑕	㑖	㑗	㑘	㑙	㑚	㑛	㑜	㑝	㑞	㑟	㑠	㑡	㑢	㑣	㑤	㑥	㑦	㑧	㑨	㑩	㑪	㑫	㑬	㑭	㑮	㑯	㑰	㑱	㑲	㑳	㑴	㑵	㑶	㑷	㑸	㑹	㑺	㑻	㑼	㑽	㑾	㑿	㒀	㒁	㒂	㒃	㒄	㒅	㒆	㒇	㒈	㒉	㒊	㒋	㒌	㒍	㒎	㒏	㒐	㒑	㒒	㒓	㒔	㒕	㒖	㒗	㒘	㒙	㒚	㒛	㒜	㒝	㒞	㒟	㒠	㒡	㒢	㒣	㒤	㒥	㒦	㒧	㒨	㒩	㒪	㒫	㒬	㒭	㒮	㒯	㒰	㒱	㒲	㒳	㒴	㒵	㒶	㒷	㒸	㒹	㒺	㒻	㒼	㒽	㒾	㒿	㓀	㓁	㓂	㓃	㓄	㓅	㓆	㓇	㓈	㓉	㓊	㓋	㓌	㓍	㓎	㓏	㓐	㓑	㓒	㓓	㓔	㓕	㓖	㓗	㓘	㓙	㓚	㓛	㓜	㓝	㓞	㓟	㓠	㓡	㓢	㓣	㓤	㓥	㓦	㓧	㓨	㓩	㓪	㓫	㓬	㓭	㓮	㓯	㓰	㓱	㓲	㓳	㓴	㓵	㓶	㓷	㓸	㓹	㓺	㓻	㓼	㓽	㓾	㓿	㔀	㔁	㔂	㔃	㔄	㔅	㔆	㔇	㔈	㔉	㔊	㔋	㔌	㔍	㔎	㔏	㔐	㔑	㔒	㔓	㔔	㔕	㔖	㔗	㔘	㔙	㔚	㔛	㔜	㔝	㔞	㔟	㔠	㔡	㔢	㔣	㔤	㔥	㔦	㔧	㔨	㔩	㔪	㔫	㔬	㔭	㔮	㔯	㔰	㔱	㔲	㔳	㔴	㔵	㔶	㔷	㔸	㔹	㔺	㔻	㔼	㔽	㔾	㔿	㕀	㕁	㕂	㕃	㕄	㕅	㕆	㕇	㕈	㕉	㕊	㕋	㕌	㕍	㕎	㕏	㕐	㕑	㕒	㕓	㕔	㕕	㕖	㕗	㕘	㕙	㕚	㕛	㕜	㕝	㕞	㕟	㕠	㕡	㕢	㕣	㕤	㕥	㕦	㕧	㕨	㕩	㕪	㕫	㕬	㕭	㕮	㕯	㕰	㕱	㕲	㕳	㕴	㕵	㕶	㕷	㕸	㕹	㕺	㕻	㕼	㕽	㕾	㕿	㖀	㖁	㖂	㖃	㖄	㖅	㖆	㖇	㖈	㖉	㖊	㖋	㖌	㖍	㖎	㖏	㖐	㖑	㖒	㖓	㖔	㖕	㖖	㖗	㖘	㖙	㖚	㖛	㖜	㖝	㖞	㖟	㖠	㖡	㖢	㖣	㖤	㖥	㖦	㖧	㖨	㖩	㖪	㖫	㖬	㖭	㖮	㖯	㖰	㖱	㖲	㖳	㖴	㖵	㖶	㖷	㖸	㖹	㖺	㖻	㖼	㖽	㖾	㖿	㗀	㗁	㗂	㗃	㗄	㗅	㗆	㗇	㗈	㗉	㗊	㗋	㗌	㗍	㗎	㗏	㗐	㗑	㗒	㗓	㗔	㗕	㗖	㗗	㗘	㗙	㗚	㗛	㗜	㗝	㗞	㗟	㗠	㗡	㗢	㗣	㗤	㗥	㗦	㗧	㗨	㗩	㗪	㗫	㗬	㗭	㗮	㗯	㗰	㗱	㗲	㗳	㗴	㗵	㗶	㗷	㗸	㗹	㗺	㗻	㗼	㗽	㗾	㗿	㘀	㘁	㘂	㘃	㘄	㘅	㘆	㘇	㘈	㘉	㘊	㘋	㘌	㘍	㘎	㘏	㘐	㘑	㘒	㘓	㘔	㘕	㘖	㘗	㘘	㘙	㘚	㘛	㘜	㘝	㘞	㘟	㘠	㘡	㘢	㘣	㘤	㘥	㘦	㘧	㘨	㘩	㘪	㘫	㘬	㘭	㘮	㘯	㘰	㘱	㘲	㘳	㘴	㘵	㘶	㘷	㘸	㘹	㘺	㘻	㘼	㘽	㘾	㘿	㙀	㙁	㙂	㙃	㙄	㙅	㙆	㙇	㙈	㙉	㙊	㙋	㙌	㙍	㙎	㙏	㙐	㙑	㙒	㙓	㙔	㙕	㙖	㙗	㙘	㙙	㙚	㙛	㙜	㙝	㙞	㙟	㙠	㙡	㙢	㙣	㙤	㙥	㙦	㙧	㙨	㙩	㙪	㙫	㙬	㙭	㙮	㙯	㙰	㙱	㙲	㙳	㙴	㙵	㙶	㙷	㙸	㙹	㙺	㙻	㙼	㙽	㙾	㙿	㚀	㚁	㚂	㚃	㚄	㚅	㚆	㚇	㚈	㚉	㚊	㚋	㚌	㚍	㚎	㚏	㚐	㚑	㚒	㚓	㚔	㚕	㚖	㚗	㚘	㚙	㚚	㚛	㚜	㚝	㚞	㚟	㚠	㚡	㚢	㚣	㚤	㚥	㚦	㚧	㚨	㚩	㚪	㚫	㚬	㚭	㚮	㚯	㚰	㚱	㚲	㚳	㚴	㚵	㚶	㚷	㚸	㚹	㚺	㚻	㚼	㚽	㚾	㚿	㜀	㜁	㜂	㜃	㜄	㜅	㜆	㜇	㜈	㜉	㜊	㜋	㜌	㜍	㜎	㜏	㜐	㜑	㜒	㜓	㜔	㜕	㜖	㜗	㜘	㜙	㜚	㜛	㜜	㜝	㜞	㜟	㜠	㜡	㜢	㜣	㜤	㜥	㜦	㜧	㜨	㜩	㜪	㜫	㜬	㜭	㜮	㜯	㜰	㜱	㜲	㜳	㜴	㜵	㜶	㜷	㜸	㜹	㜺	㜻	㜼	㜽	㜾	㜿	㝀	㝁	㝂	㝃	㝄	㝅	㝆	㝇	㝈	㝉	㝊	㝋	㝌	㝍	㝎	㝏	㝐	㝑	㝒	㝓	㝔	㝕	㝖	㝗	㝘	㝙	㝚	㝛	㝜	㝝	㝞	㝟	㝠	㝡	㝢	㝣	㝤	㝥	㝦	㝧	㝨	㝩	㝪	㝫	㝬	㝭	㝮	㝯	㝰	㝱	㝲	㝳	㝴	㝵	㝶	㝷	㝸	㝹	㝺	㝻	㝼	㝽	㝾	㝿	㞀	㞁	㞂	㞃	㞄	㞅	㞆	㞇	㞈	㞉	㞊	㞋	㞌	㞍	㞎	㞏	㞐	㞑	㞒	㞓	㞔	㞕	㞖	㞗	㞘	㞙	㞚	㞛	㞜	㞝	㞞	㞟	㞠	㞡	㞢	㞣	㞤	㞥	㞦	㞧	㞨	㞩	㞪	㞫	㞬	㞭	㞮	㞯	㞰	㞱	㞲	㞳	㞴	㞵	㞶	㞷	㞸	㞹	㞺	㞻	㞼	㞽	㞾	㞿	㏟	㞰	㞱	㞲	㞳	㞴	㞵	㞶	㞷	㞸	㞹	㞺	㞻	㞼	㞽	㞾	㞿	㠀	㠁	㠂	㠃	㠄	㠅	㠆	㠇	㠈	㠉	㠊	㠋	㠌	㠍	㠎	㠏	㠐	㠑	㠒	㠓	㠔	㠕	㠖	㠗	㠘	㠙	㠚	㠛	㠜	㠝	㠞	㠟	㠠	㠡	㠢	㠣	㠤	㠥	㠦	㠧	㠨	㠩	㠪	㠫	㠬	㠭	㠮	㠯	㠰	㠱	㠲	㠳	㠴	㠵	㠶	㠷	㠸	㠹	㠺	㠻	㠼	㠽	㠾	㠿	㡀	㡁	㡂	㡃	㡄	㡅	㡆	㡇	㡈	㡉	㡊	㡋	㡌	㡍	㡎	㡏	㡐	㡑	㡒	㡓	㡔	㡕	㡖	㡗	㡘	㡙	㡚	㡛	㡜	㡝	㡞	㡟	㡠	㡡	㡢	㡣	㡤	㡥	㡦	㡧	㡨	㡩	㡪	㡫	㡬	㡭	㡮	㡯	㡰	㡱	㡲	㡳	㡴	㡵	㡶	㡷	㡸	㡹	㡺	㡻	㡼	㡽	㡾	㡿	㢀	㢁	㢂	㢃	㢄	㢅	㢆	㢇	㢈	㢉	㢊	㢋	㢌	㢍	㢎	㢏	㢐	㢑	㢒	㢓	㢔	㢕	㢖	㢗	㢘	㢙	㢚	㢛	㢜	㢝	㢞	㢟	㢠	㢡	㢢	㢣	㢤	㢥	㢦	㢧	㢨	㢩	㢪	㢫	㢬	㢭	㢮	㢯	㢰	㢱	㢲	㢳	㢴	㢵	㢶	㢷	㢸	㢹	㢺	㢻	㢼	㢽	㢾	㢿	㣀	㣁	㣂	㣃	㣄	㣅	㣆	㣇	㣈	㣉	㣊	㣋	㣌	㣍	㣎	㣏	㣐	㣑	㣒	㣓	㣔	㣕	㣖	㣗	㣘	㣙	㣚	㣛	㣜	㣝	㣞	㣟	㣠	㣡	㣢	㣣	㣤	㣥	㣦	㣧	㣨	㣩	㣪	㣫	㣬	㣭	㣮	㣯	㣰	㣱	㣲	㣳	㣴	㣵	㣶	㣷	㣸	㣹	㣺	㣻	㣼	㣽	㣾	㣿	㤀	㤁	㤂	㤃	㤄	㤅	㤆	㤇	㤈	㤉	㤊	㤋	㤌	㤍	㤎</
-----	------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----

章我今							
① ㉒	㉓	㉔	㉕	㉖	㉗	㉘	㉙
㉚	㉛	㉜	㉝	㉞	㉟	㊱	㊲
㊳	㊴	㊵	㊶	㊷	㊸	㊹	㊺
㊻	㊼	㊽	㊾	㊿	㋀	㋁	㋂
㋃	㋄	㋅	㋆	㋇	㋈	㋉	㋊
㋋	㋌	㋍	㋎	㋏	㋐	㋑	㋒
㋓	㋔	㋕	㋖	㋗	㋘	㋙	㋚
㋛	㋜	㋝	㋞	㋟	㋠	㋡	㋢
㋣	㋤	㋥	㋦	㋧	㋨	㋩	㋪
㋬	㋭	㋮	㋯	㋰	㋱	㋲	㋳
㋴	㋵	㋶	㋷	㋸	㋹	㋺	㋻
㋼	㋽	㋾	㋿	㌀	㌁	㌂	㌃
㌄	㌅	㌆	㌇	㌈	㌉	㌊	㌋
㌌	㌍	㌎	㌏	㌐	㌑	㌒	㌓
㌔	㌕	㌖	㌗	㌘	㌙	㌚	㌛
㌜	㌝	㌞	㌟	㌠	㌡	㌢	㌣
㌤	㌥	㌦	㌧	㌨	㌩	㌪	㌫
㌬	㌭	㌮	㌯	㌰	㌱	㌲	㌳
㌴	㌵	㌶	㌷	㌸	㌹	㌺	㌻
㌼	㌽	㌾	㌿	㍀	㍁	㍂	㍃
㍄	㍅	㍆	㍇	㍈	㍉	㍊	㍋
㍌	㍍	㍎	㍏	㍐	㍑	㍒	㍓
㍔	㍕	㍖	㍗	㍘	㍙	㍚	㍛
㍜	㍝	㍞	㍟	㍠	㍡	㍢	㍣
㍤	㍥	㍦	㍧	㍨	㍩	㍪	㍫
㍬	㍭	㍮	㍯	㍰	㍱	㍲	㍳
㍴	㍵	㍶	㍷	㍸	㍹	㍺	㍻
㍼	㍽	㍾	㍿	㎀	㎁	㎂	㎃
㎄	㎅	㎆	㎇	㎈	㎉	㎊	㎋
㎌	㎍	㎎	㎏	㎐	㎑	㎒	㎓
㎔	㎕	㎖	㎗	㎘	㎙	㎚	㎛
㎜	㎝	㎞	㎟	㎠	㎡	㎢	㎣
㎤	㎥	㎦	㎧	㎨	㎩	㎪	㎫
㎬	㎭	㎮	㎯	㎰	㎱	㎲	㎳
㎴	㎵	㎶	㎷	㎸	㎹	㎺	㎻
㎼	㎽	㎾	㎿	㏀	㏁	㏂	㏃
㏄	㏅	㏆	㏇	㏈	㏉	㏊	㏋
㏌	㏍	㏎	㏏	㏐	㏑	㏒	㏓
㏔	㏕	㏖	㏗	㏘	㏙	㏚	㏛
㏜	㏝	㏞	㏟	㏠	㏡	㏢	㏣
㏤	㏥	㏦	㏧	㏨	㏩	㏪	㏫
㏬	㏭	㏮	㏯	㏰	㏱	㏲	㏳
㏴	㏵	㏶	㏷	㏸	㏹	㏺	㏻
㏼	㏽	㏾	㏿	㐀	㐁	㐂	㐃
㐄	㐅	㐆	㐇	㐈	㐉	㐊	㐋
㐌	㐍	㐎	㐏	㐐	㐑	㐒	㐓
㐔	㐕	㐖	㐗	㐘	㐙	㐚	㐛
㐜	㐝	㐞	㐟	㐠	㐡	㐢	㐣
㐤	㐥	㐦	㐧	㐨	㐩	㐪	㐫
㐬	㐭	㐮	㐯	㐰	㐱	㐲	㐳
㐴	㐵	㐶	㐷	㐸	㐹	㐺	㐻
㐼	㐽	㐾	㐿	㑀	㑁	㑂	㑃
㑄	㑅	㑆	㑇	㑈	㑉	㑊	㑋
㑌	㑍	㑎	㑏	㑐	㑑	㑒	㑓
㑔	㑕	㑖	㑗	㑘	㑙	㑚	㑛
㑜	㑝	㑞	㑟	㑠	㑡	㑢	㑣
㑤	㑥	㑦	㑧	㑨	㑩	㑪	㑫
㑬	㑭	㑮	㑯	㑰	㑱	㑲	㑳
㑴	㑵	㑶	㑷	㑸	㑹	㑺	㑻
㑼	㑽	㑾	㑿	㒀	㒁	㒂	㒃
㒄	㒅	㒆	㒇	㒈	㒉	㒊	㒋
㒌	㒍	㒎	㒏	㒐	㒑	㒒	㒓
㒔	㒕	㒖	㒗	㒘	㒙	㒚	㒛
㒜	㒝	㒞	㒟	㒠	㒡	㒢	㒣
㒤	㒥	㒦	㒧	㒨	㒩	㒪	㒫
㒬	㒭	㒮	㒯	㒰	㒱	㒲	㒳
㒴	㒵	㒶	㒷	㒸	㒹	㒺	㒻
㒼	㒽	㒾	㒿	㓀	㓁	㓂	㓃
㓄	㓅	㓆	㓇	㓈	㓉	㓊	㓋
㓌	㓍	㓎	㓏	㓐	㓑	㓒	㓓
㓔	㓕	㓖	㓗	㓘	㓙	㓚	㓛
㓜	㓝	㓞	㓟	㓠	㓡	㓢	㓣
㓤	㓥	㓦	㓧	㓨	㓩	㓪	㓫
㓬	㓭	㓮	㓯	㓰	㓱	㓲	㓳
㓴	㓵	㓶	㓷	㓸	㓹	㓺	㓻
㓼	㓽	㓾	㓿	㔀	㔁	㔂	㔃
㔄	㔅	㔆	㔇	㔈	㔉	㔊	㔋
㔌	㔍	㔎	㔏	㔐	㔑	㔒	㔓
㔔	㔕	㔖	㔗	㔘	㔙	㔚	㔛
㔜	㔝	㔞	㔟	㔠	㔡	㔢	㔣
㔤	㔥	㔦	㔧	㔨	㔩	㔪	㔫
㔬	㔭	㔮	㔯	㔰	㔱	㔲	㔳
㔴	㔵	㔶	㔷	㔸	㔹	㔺	㔻
㔼	㔽	㔾	㔿	㕀	㕁	㕂	㕃
㕄	㕅	㕆	㕇	㕈	㕉	㕊	㕋
㕌	㕍	㕎	㕏	㕐	㕑	㕒	㕓
㕔	㕕	㕖	㕗	㕘	㕙	㕚	㕛
㕜	㕝	㕞	㕟	㕠	㕡	㕢	㕣
㕤	㕥	㕦	㕧	㕨	㕩	㕪	㕫
㕬	㕭	㕮	㕯	㕰	㕱	㕲	㕳
㕴	㕵	㕶	㕷	㕸	㕹	㕺	㕻
㕼	㕽	㕾	㕿	㖀	㖁	㖂	㖃
㖄	㖅	㖆	㖇	㖈	㖉	㖊	㖋
㖌	㖍	㖎	㖏	㖐	㖑	㖒	㖓
㖔	㖕	㖖	㖗	㖘	㖙	㖚	㖛
㖜	㖝	㖞	㖟	㖠	㖡	㖢	㖣
㖤	㖥	㖦	㖧	㖨	㖩	㖪	㖫
㖬	㖭	㖮	㖯	㖰	㖱	㖲	㖳
㖴	㖵	㖶	㖷	㖸	㖹	㖺	㖻
㖼	㖽	㖾	㖿	㗀	㗁	㗂	㗃
㗄	㗅	㗆	㗇	㗈	㗉	㗊	㗋
㗌	㗍	㗎	㗏	㗐	㗑	㗒	㗓
㗔	㗕	㗖	㗗	㗘	㗙	㗚	㗛
㗜	㗝	㗞	㗟	㗠	㗡	㗢	㗣
㗤	㗥	㗦	㗧	㗨	㗩	㗪	㗫
㗬	㗭	㗮	㗯	㗰	㗱	㗲	㗳
㗴	㗵	㗶	㗷	㗸	㗹	㗺	㗻
㗼	㗽	㗾	㗿	㘀	㘁	㘂	㘃
㘄	㘅	㘆	㘇	㘈	㘉	㘊	㘋
㘌	㘍	㘎	㘏	㘐	㘑	㘒	㘓
㘔	㘕	㘖	㘗	㘘	㘙	㘚	㘛
㘜	㘝	㘞	㘟	㘠	㘡	㘢	㘣
㘤	㘥	㘦	㘧	㘨	㘩	㘪	㘫
㘬	㘭	㘮	㘯	㘰	㘱	㘲	㘳
㘴	㘵	㘶	㘷	㘸	㘹	㘺	㘻
㘼	㘽	㘾	㘿	㙀	㙁	㙂	㙃
㙄	㙅	㙆	㙇	㙈	㙉	㙊	㙋
㙌	㙍	㙎	㙏	㙐	㙑	㙒	㙓
㙔	㙕	㙖	㙗	㙘	㙙	㙚	㙛
㙜	㙝	㙞	㙟	㙠	㙡	㙢	㙣
㙤	㙥	㙦	㙧	㙨	㙩	㙪	㙫
㙬	㙭	㙮	㙯	㙰	㙱	㙲	㙳
㙴	㙵	㙶	㙷	㙸	㙹	㙺	㙻
㙼	㙽	㙾	㙿	㚀	㚁	㚂	㚃
㚄	㚅	㚆	㚇	㚈	㚉	㚊	㚋
㚌	㚍	㚎	㚏	㚐	㚑	㚒	㚓
㚔	㚕	㚖	㚗	㚘	㚙	㚚	㚛
㚜	㚝	㚞	㚟	㚠	㚡	㚢	㚣
㚤	㚥	㚦	㚧	㚨	㚩	㚪	㚫
㚬	㚭	㚮	㚯	㚰	㚱	㚲	㚳
㚴	㚵	㚶	㚷	㚸	㚹	㚺	㚻
㚼	㚽	㚾	㚿	㜀	㜁	㜂	㜃
㜄	㜅	㜆	㜇	㜈	㜉	㜊	㜋
㜌	㜍	㜎	㜏	㜐	㜑	㜒	㜓
㜔	㜕	㜖	㜗	㜘	㜙	㜚	㜛
㜜	㜝	㜞	㜟	㜠	㜡	㜢	㜣
㜤	㜥	㜦	㜧	㜨	㜩	㜪	㜫
㜬	㜭	㜮	㜯	㜰	㜱	㜲	㜳
㜴	㜵	㜶	㜷	㜸	㜹	㜺	㜻
㜼	㜽	㜾	㜿	㝀	㝁	㝂	㝃
㝄	㝅	㝆	㝇	㝈	㝉	㝊	㝋
㝌	㝍	㝎	㝏	㝐	㝑	㝒	㝓
㝔	㝕	㝖	㝗	㝘	㝙	㝚	㝛
㝜	㝝	㝞	㝟	㝠	㝡	㝢	㝣
㝤	㝥	㝦	㝧	㝨	㝩	㝪	㝫
㝬	㝭	㝮	㝯	㝰	㝱	㝲	㝳
㝴	㝵	㝶	㝷	㝸	㝹	㝺	㝻
㝼	㝽	㝾	㝿	㞀	㞁	㞂	㞃
㞄	㞅	㞆	㞇	㞈	㞉	㞊	㞋
㞌	㞍	㞎	㞏	㞐	㞑	㞒	㞓
㞔	㞕	㞖	㞗	㞘	㞙	㞚	㞛
㞜	㞝	㞞	㞟	㞠	㞡	㞢	㞣
㞤	㞥	㞦	㞧	㞨	㞩	㞪	㞫
㞬	㞭	㞮	㞯	㞰	㞱	㞲	㞳
㞴	㞵	㞶	㞷	㞸	㞹	㞺	㞻
㞼	㞽	㞾	㞿	㟀	㟁	㟂	㟃
㟄	㟅	㟆	㟇	㟈	㟉	㟊	㟋
㟌	㟍	㟎	㟏	㟐	㟑	㟒	㟓
㟔	㟕	㟖	㟗	㟘	㟙	㟚	㟛
㟜	㟝	㟞	㟟	㟠	㟡	㟢	㟣
㟤	㟥	㟦	㟧	㟨	㟩	㟪	㟫
㟬	㟭	㟮	㟯	㟰	㟱	㟲	㟳
㟴	㟵	㟶	㟷	㟸	㟹	㟺	㟻
㟼	㟽	㟾	㟿	㠀	㠁	㠂	㠃
㠄	㠅	㠆	㠇	㠈	㠉	㠊	㠋
㠌	㠍	㠎	㠏	㠐	㠑	㠒	㠓
㠔	㠕	㠖	㠗	㠘	㠙	㠚	㠛
㠜	㠝	㠞	㠟	㠠	㠡	㠢	㠣
㠤	㠥	㠦	㠧	㠨	㠩	㠪	㠫
㠬	㠭	㠮	㠯	㠰	㠱	㠲	㠳
㠴	㠵	㠶	㠷	㠸	㠹	㠺	㠻
㠼	㠽	㠾	㠿	㡀	㡁	㡂	㡃
㡄	㡅						

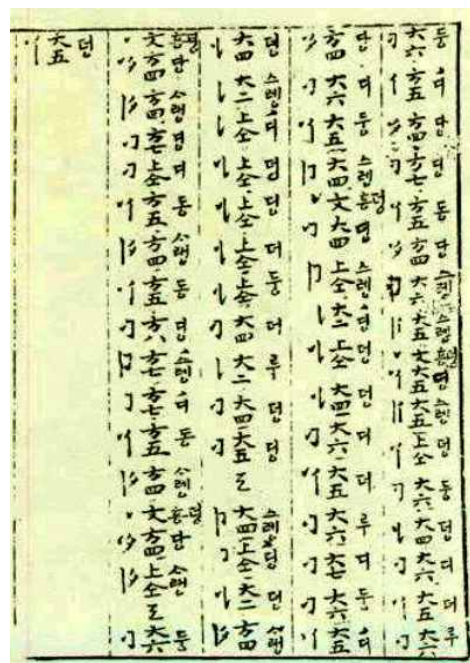
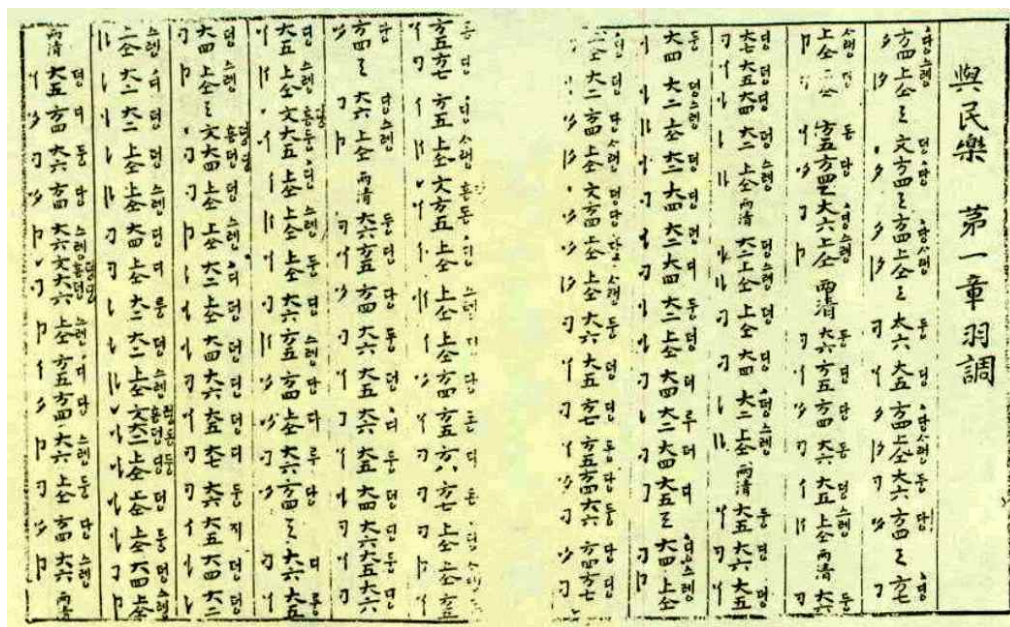
3. 『신증금보』 여민락 제1장



4. 『신증금보』 여민락 제4장



5. 『한금신보』 여민락 제1장



6. 『삼죽금보』 여민락 제1장

[illegible]

7. 『삼죽금보』 여민락 제4장

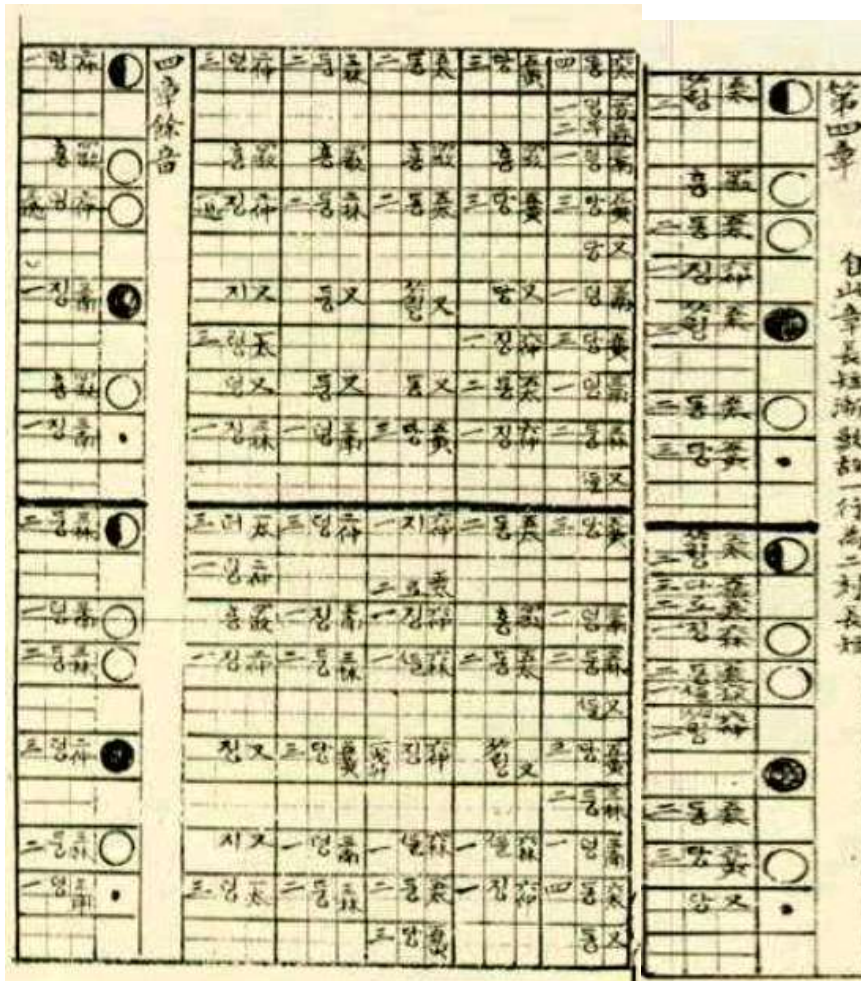
[illegible]

	다	둥	징	아	병	四		
스	아	둥		루	동		병	지
렐	루	스	동	둥	동			로
	둥	렐	솔	둥	당	흥	四	지
형		당	당	흥	당	동	章	랑
	덩	스	동	창	당	동		들
솔	二	렐	씨	도	창			경
월	스		로	크	창			
四	렐	둥	징	랑	당		솔	
명		창	닝	솔	당		당	
	씨		병	스	창			동
스	렐	덩	병	창	다	동		병
	둥		동		루	랑		
창	창	징	당	당	늘	솔		
		도	흥	씨		병		
	형	랑	동	로	다	솔		

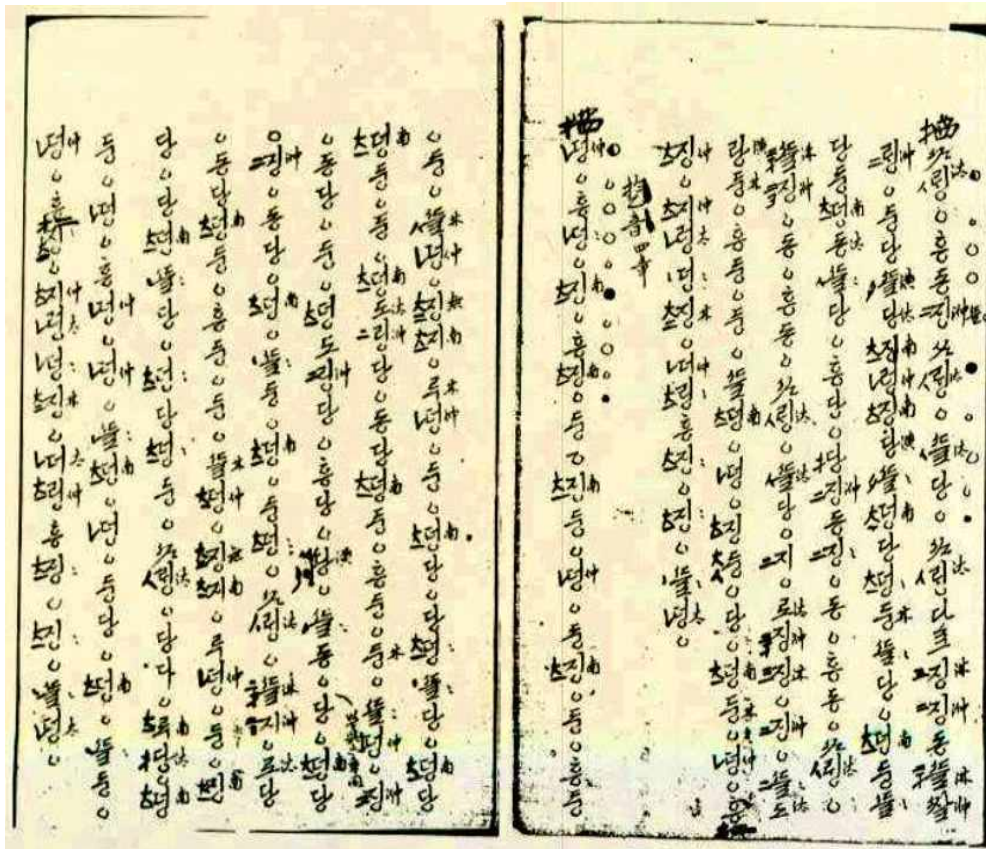
장	방	四		아	장	방	영	방
도	방	지			설	영	二	설
링	지	랑	五	루	형	스	스	설
방	로	지	章	등		링	방	동
스	방	잉				등	지	방
방	동	방	동				링	방
다	방	동	설			형	동	동
루	지	방	방			동	방	방
링	라	지	영				방	설
지	루	잉	동				방	설
로	동	방	방				설	방
방	동	四	五			설	방	설
스		동				링	방	설

[illegible]

8. 『칠현금보』 여민락 제4장



9. 『학포금보』 여민락 제4장



10. 『방산한씨금보』 여민락 제1장

7二										7二										7四									
스경	仲	소		소		소		소	林	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南	스경	南
평	太	지	林	거	거	거	거	거	거	평	太	지	林	거	거	거	거	거	거	평	太	지	林	거	거	거	거	거	거
스지	仲	평	太	지	지	지	지	지	지	스지	仲	평	太	지	지	지	지	지	지	스지	仲	평	太	지	지	지	지	지	지
평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太
스경	林	스경	仲	거	거	거	거	거	거	스경	林	스경	仲	거	거	거	거	거	거	스경	林	스경	仲	거	거	거	거	거	거
물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水
스		경	太	등	등	등	등	등	등	스		경	太	등	등	등	등	등	등	스		경	太	등	등	등	등	등	등
스평	仲	스평	仲	스평	南	스평	南	스평	南	스평	仲	스평	仲	스평	南	스평	南	스평	南	스평	仲	스평	仲	스평	南	스평	南	스평	南
물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水	물	水
지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南	지	南
스지	仲	스지	仲	스지	南	스지	南	스지	南	스지	仲	스지	仲	스지	南	스지	南	스지	南	스지	仲	스지	仲	스지	南	스지	南	스지	南
평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太	평	太
스경	林	스경	仲	스경	南	스경	南	스경	南	스경	林	스경	仲	스경	南	스경	南	스경	南	스경	林	스경	仲	스경	南	스경	南	스경	南

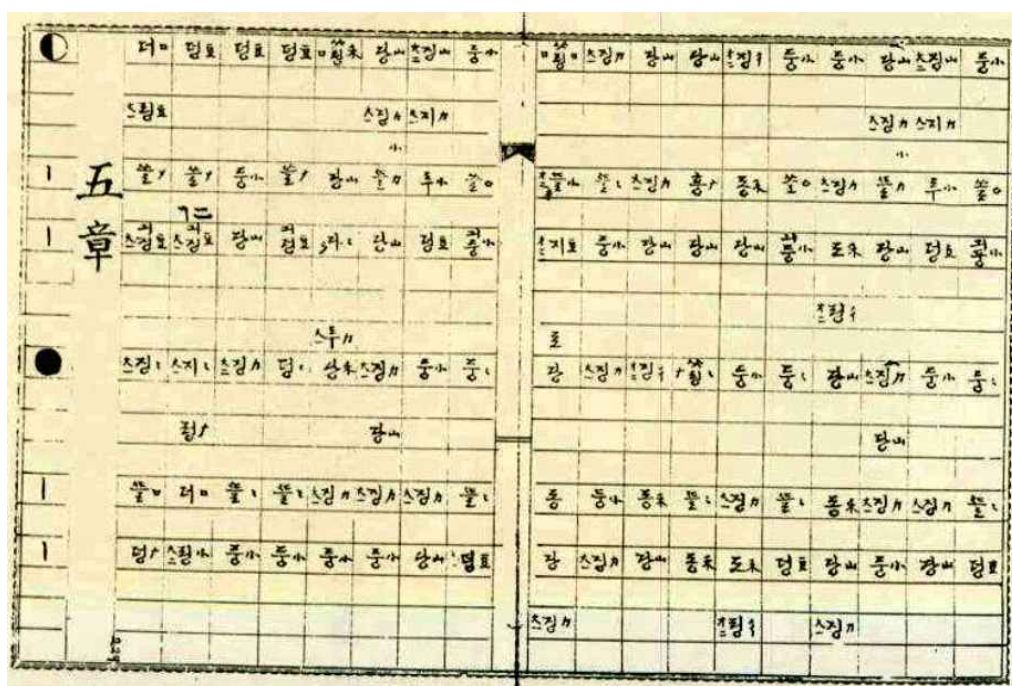
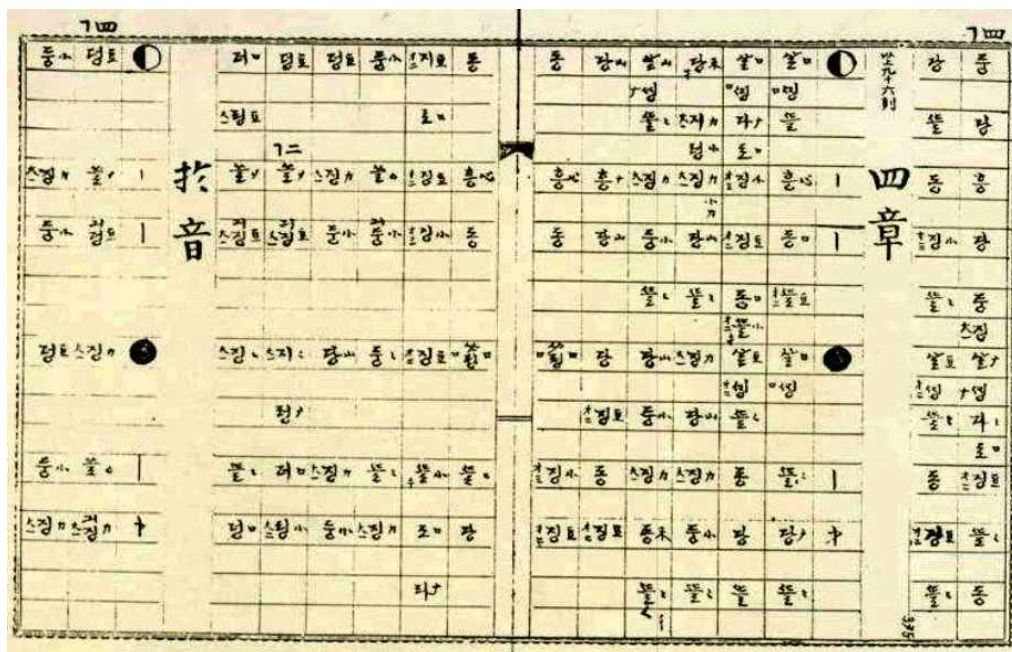
與民樂 初章

京畿內務司

四十九番地

7四										7二										7四									
판	판	로	중	장	정	중	○			망	망	중	林	지	仲	정	太	정	○										
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정
판	판	로	중	장	정	중				망	망	중	林	지	仲	정	太	정			망	망	중	林	지	仲	정	太	정

11. 『방산한씨금보』 여민락 제4장



12. 『아악부가야금보』 여민락 제1장

神	橫	休	神	神	太	琳	琳	太	獨	價	●	昇平萬歲之曲 初章	神	琳	神	休	休	休	琳	獨	琳	價	●
神	橫	神	神	神	太	琳	琳	獨	價	休			休	價	休	休	休	琳	獨	價	價		
神	橫	休	獨	神	黃	琳	獨	獨	琳	休			橫	橫	神	休	休	休	神	獨	價		
神	橫	橫	琳	神	黃	琳	琳	琳	神	休			獨	休	休	休	休	琳	獨	獨	價		
神	橫	橫	琳	休	獨	琳	琳	價	休	神			橫	琳	琳	休	休	休	琳	獨	休	琳	
琳	休	休	黃	神	黃	琳	神	獨	休	神	●		獨	休	神	休	神	神	價	獨	神	價	
黃	休	神	獨	神	黃	琳	休	獨	神	琳			神	休	神	休	獨	價	獨	獨	神	價	
獨	橫	神	黃	休	獨	琳	神	太	休	神			橫	橫	琳	休	黃	休	價	休	休	價	
太	休	休	神	橫	琳	獨	獨	黃	橫	橫			休	獨	神	價	神	神	價	價	獨		
黃	橫	休	琳	橫	琳	獨	獨	獨	橫	橫			神	價	休	價	神	神	價	獨	價	休	

琳	休	神	琳	價	價	神	休	價	神	價	●	貳章	價	價	神	休	神	神	神	琳	黃	太	太	●
琳	休	神	價	獨	休	休	神	神	琳	獨	獨		價	價	休	神	神	神	琳	獨	獨	獨		
神	價	休	價	休	休	休	神	神	休	價	價		休	價	神	休	獨	神	獨	琳	太	獨	獨	
神	休	神	價	價	休	休	神	價	休	琳	價		琳	價	琳	價	琳	神	琳	琳	黃	黃	獨	
休	價	獨	琳	神	神	休	神	獨	神	價	琳		琳	琳	琳	價	琳	休	琳	琳	黃	黃	獨	
神	休	神	獨	價	價	琳	琳	休	休	價	價		獨	獨	獨	獨	琳	太	太	太	太	太	●	
價	神	休	價	琳	琳	琳	琳	休	休	價	價		神	價	神	休	價	神	黃	琳	神	黃	獨	
橫	神	價	休	價	琳	價	獨	神	琳	神	休		神	價	神	休	獨	神	黃	琳	神	黃	獨	
休	神	獨	價	獨	神	休	黃	神	神	價	價		休	休	休	價	休	獨	琳	太	獨	太		
價	神	琳	琳	休	價	神	獨	價	神	價	琳		神	神	價	休	神	價	琳	獨	黃	琳	黃	

13. 『아악부가야금보』 여민락 제4장

[illegible]

費	費	休	神	神	休	神	神	神	神	太	●
價	備	概	神	休	休	神	神	概	神	費	
費	概	概	神	價	休	神	神	費	神	費	
	休									備	
費	概	價	神	休	休	神	神	備	神	太	●
神	備	休		休	休	休	休	備	休	備	
神	太	價	概	概	價	價	概	概	概	概	
太	神										

Abstract

A Study on Gayageum melodies in Yeomillak

An, Na-rae

Major in Gayageum

Department of music

The Graduate School

Seoul National University

Yeomillak was a representative royal piece of music that was created by King *Sejong* of *Choseon* dynasty. It has also been actively played outside the court by many musicians since 16th century. As most old scores have been passed down in the form of old manuscript written for *Geomungo*, I studied the changes of *Gayageum* melody based on the old scores.

This thesis is a study on the changing process of *Gayageum* melodies in *Yeomillak*. I referred to the scores of 『*Gemhapjabo*』(1572), 『*Sinjeunggembo*』(1680), 『*Hangeumshinbo*』(1724), 『*Samjukgembo*』(1864), 『*Chilheongembo*』(1885), 『*Hakpogeumbo*』(1915), 『*Bangsanhanssigeumbo*』(1916), and 『*Ahahkbugayageumbo*』(1930) contained in *Yeomillak*.

My research results of the changes in *Gayageum* melodies in *Yeomillak* are as follows.

First, I investigated by linking the number of notes with the tempo of music. And I came to know that the tempo began to slow down around the 17th century as the number of notes increased. After that, It slowed down once more, Chapter 1 slowed down a lot, and Chapter 4 slowed down slightly in the 19th century.

The research results of the changing in tempo in the same piece of music are as follows. It was played at the same tempo in the 17th century and Chapter 1 got to be played slowly in the 19th century.

The range of *Gayageum* has expanded after becoming instrumental music rather than previous vocal music.

Second, I examined the changing process of *Gayageum* melodies in *Yeomillak*. The result showed a change to complex melodies from simple melodies. Various aspects appeared such as adding same notes and new ones, changing notes.

20-beats underwent many changes in speed and melody and has been fixed relatively recently. 10-beats was fixed earlier than 20 beats and maintained.

I expect that this thesis of *Gayageum* melodies in *Yeomillak* will become one of the methodologies for the study of old manuscripts in related fields to contribute to the succession and development of traditional music.

Keywords : *Gayageum*, *Yeomillak*, Old manuscript, Changing process of melodies.

Student Number : 2011-30522